Siegfried Kracauer

LA NOVELA POLICIAL

Un tratado filosófico

PAIDÓS ESPACIOS DEL SABER

[redacted]

[redacted]

Siegfried Kracauer

La novela policial

Un tratado filosófico

PAIDÓS
Buenos Aires - Barcelona - México

Índice

A modo de prólogo. La primera huella 9

Introducción 23

Esferas 27

Psicología 49

El vestíbulo del hotel 59

Detective 73

Policía 91

Criminales 107

Transformaciones 115

Proceso 127

El final 163

A modo de prólogo

La primera huella

I

En agosto de 1918, desde el campo militar de Monte Cassino, Ludwig Wittgenstein le anuncia a su amigo Bertrand Russell la existencia de una obra –cuyo original lo acompañó durante toda la guerra a sus espaldas, concretamente en su mochila de campaña– que vendría a culminar largos años de investigaciones.

> He escrito un libro titulado *Logisch-Philosophische Abhandlung*, que contiene todo mi trabajo de los últimos seis años. Creo que he solucionado definitivamente nuestros problemas. Puede que esto suene arrogante, pero me resulta imposible no creerlo... De hecho, no lo entenderás sin una explicación previa, ya que está escrito en forma de observaciones muy cortas. (Esto significa, por supuesto, que *nadie* lo comprenderá; a pesar de que creo que todo en él es claro como el cristal...).[1]

1. L. Wittgenstein, *Briefe*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, pp. 85 y 251 (13 de marzo de 1919).

Con el tiempo, los temores de Wittgenstein respecto de la poca comprensión por aquella obra, el *Tractatus*, irían, justificadamente extendiéndose, al punto de casi impedir su publicación. Resulta incierto si Siegfried Kracauer (1889-1966) llegó a tener contacto con el trabajo del vienés, pero lo cierto es que debe haber sentido algo parecido al encarar, en 1922, su estudio *Der Detektiv-Roman. Ein Philosophischer Traktat (La novela policial. Un tratado filosófico)*, si bien no estaba dedicado a las abstracciones lógico-matemáticas, sino a un sujeto mucho más profano en el altar de las ciencias, incluso mirado con abierto desprecio en los ámbitos literarios académicos. A fin de cuentas, ¿para qué se molestaba este arquitecto doctorado en ingeniería, uno de los críticos culturales y filósofos más agudos de Occidente, amigo y mentor de las mentes más sobresalientes de su tiempo –Habermas, Bloch, Benjamin–, maestro de Adorno, precursor de la Escuela de Fráncfort, por algo tan banal como la novela policial?

Por supuesto, el género no nació con Kracauer. Ni siquiera, como suelen afirmar con cierta ligereza algunos especialistas, con Edgar Allan Poe, aun cuando este haya renovado en buena medida los parámetros del relato contemporáneo tal como se entendía por entonces, al punto de que nada menos que Baudelaire lo indicó como el primer escritor moderno de la historia. Antes que Poe, muchos vieron en la figura del anarquista británico William Godwin (1756-1836) al verdadero precursor del género, si bien en realidad su principal aporte estuvo dado al ensayo y las ciencias politológicas a partir de su idea de la "justicia política", que sí prendió con fuerza en los románticos Byron y Shelley –este último, quizás influenciado por su parentesco: Godwin fue su suegro, casado con la conocida feminista Mary Wollstonecraft; entre los dos se ocuparon de engendrar a Mary Shelley, a su vez madre de *Frankestein*–. Un sinólogo holandés, Robert Van Gulik, por su parte, asevera

que el género explotó en China al exhumar un manuscrito anónimo de principios del siglo XVIII. Pero lo mismo puede decirse de obras aún más antiguas: Paul Jouvet encontró cartas de Plinio el Joven en las que se relatan episodios criminales. Y hasta en *Las Mil y Una Noches* abundan historias dignas de Sherlock Holmes, como aquella de los hijos del sultán de Yemen acusados de robo por describir con lujo de detalles la desaparición de un camello, aunque solo se basaran en las huellas de los hechos descubiertas por ellos. Incluso uno de los mayores autores del policial actual, el sueco Henning Mankell, creador del Inspector Wallander, afirma que los mejores autores del género se encuentran en la Antigüedad (el caso, por ejemplo, de Sófocles y su drama *Edipo Rey*, que reuniría todos los ingredientes de una buena trama cuya influencia sigue vigente). Sin embargo, su predilecto es William Shakespeare, maestro a la hora de entregar "una intriga de tipo moral que encierra un crimen. De hecho, mi policial favorito es *Macbeth*".

Más allá de todos estos nombres prestigiosos, lo cierto es que el policial cuando Kracauer lo encaró distaba mucho de ser lo que se conoce hoy. Aún quedaban algunos años para el estallido de la crisis que significó el *crash* financiero del año '30, que tendría como consecuencia, entre otras, la aparición de la figura del detective como antihéroe y la novela negra. Dashiell Hammett publicó *Cosecha Roja* y *La Maldición de los Dain* en 1929, y un año más tarde *El Halcón Maltés*, donde aparece por primera vez Sam Spade. Raymond Chandler recién dio a luz su primer cuento del género, *Blackmailers Don't Shoot* –en la revista *Pulp Black Mask*– en 1933, y publicó su primera gran obra, *The Big Sleep*, seis años más tarde.

Sigfried Kracauer comenzó a trabajar con el policial entre 1922 y 1925. Lo guiaba el corpus narrativo conocido como "novela problema", por el que desfilaban detectives

como Holmes, Arsène Lupin, Rouletaville, el Padre Brown, y otros menos conocidos. En *La novela policial. Un tratado filosófico* elevó el estudio de la novela policíaca a un rango académico desconocido hasta entonces. El análisis de ciertos fenómenos marginales fue, para Kracauer, una modalidad de análisis del tiempo presente, que asumió los propios valores y complejidad de la modernidad. De ahí la importancia que dio a la novela policíaca como instancia indagatoria de la parte oscura de la realidad, a partir de los pequeños indicios que escapan por sus intersticios. Este interés por lo oculto, por lo extraño, que suele revelarse en ocasiones a la racionalidad del sistema normativizado le han valido, incluso, el calificativo de precursor del postmodernismo.

No obstante, y a diferencia de *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947, publicada en su exilio norteamericano), donde recorre la historia del cine expresionista alemán entre 1919 y 1933, y analiza la propaganda nazi en el cine y los rastros ideológicos previos del nacionalsocialismo en las producciones cinematográficas germanas de la República de Weimar, considerada una obra de referencia de los estudios culturales y sociales que sigue siendo consultada hasta la fecha, *La novela policial* no tuvo la misma suerte. Recién fue publicada póstumamente en 1971. Hasta entonces, solo el capítulo *Hotelhalle* consiguió ver la luz en un conjunto de ensayos reunidos bajo el título de *Das Ornament der Masse* (Frankfurt am Main, Surhkamp, 1963). El texto alemán fue incluido en su totalidad en el primer tomo de sus *Obras completas* (*Schriften*, I, Surhkamp, 1971, pp. 103-204), y publicado de modo independiente por primera vez ya bajo su título original, en una versión de bolsillo en 1979.

II

Primer indicio: conviene tomar los subtítulos en serio. De acuerdo al menú de prejuicios al uso, para muchos analistas significó una verdadera herejía el intento de Kracauer de presentar este Jano bifronte, que pretendía unir en su rostro el imposible de la novela policial con el tratado filosófico.

Dispuesto sobre un plano teórico múltiple, *La novela policial* presenta una pluralidad de posibilidades de lectura. Puede ser interpretado como el análisis irónico de un género literario surgido como expresión de la modernidad temprana, o bien como investigación fenomenológica sobre las metamorfosis de la *ratio*, crítica –por lo tanto– a la disolución de la religiosidad en la sociedad burguesa. Incluso, puede asumirse como una indagación en torno al *kitsch*. Sin embargo, y ante todo, esta obra de Kracauer es una alegoría filosófica, una forma lingüística coherente para exponer un pensamiento metafórico y, al mismo tiempo, experimental.

Siguiendo este flujo alegórico, nos insertamos en un movimiento que revela la esencia racional de la investigación policial, aunque habría que matizar y decir que se trata, en particular, de la del detective. Este personaje, central en su análisis, encuentra su identidad en el intercambio desigual que se plantea entre las cosas y el intelecto. El resto ontológico no constituye de por sí un problema cognoscitivo. Su posición de partida es, en consecuencia, la del observador, aquel que mira, análoga a aquella descripción esbozada por Walter Benjamin en su caleidoscópico *Passagen-Werk* (*Libro de los pasajes*):

> En la figura del *flâneur* está prefigurada la del detective. El *flâneur* es responsable de una legitimación social de su *habitus*. Se acostumbraría óptima-

mente a ver presentada su indolencia como solo aparente, detrás de cuya realidad se esconde la concentrada atención de un observador que no pierde para nada de vista a los ignorantes delincuentes.[2]

El detective comienza su trayectoria como un observador genérico, pero luego se transforma en un especialista de la teoría. Kracauer intenta demostrar cómo esta metamorfosis es inducida por aquella identidad abstracta que es la *ratio* moderna, la racionalidad científico-industrial, oculta fuente inspiradora de la literatura policial (cuyo influjo sigue teniendo absoluta vigencia más allá de los matices temáticos que lo inspiren; no hace falta más que reparar en los guiones de la popular serie médico-detectivesca *Dr. House*).

Detective, hotel, policía, proceso, cada capítulo gira en torno a un sujeto y cada sujeto ofrece la posibilidad de escribir sobre la novela policial reflejando al mismo tiempo la filosofía. Con una operación de calco, Kracauer cincela figuras en situaciones típicas del policial que se convierte en un fino filtro para penetrar en la esfera de las "ideas", en el campo de las "imágenes" del mundo, para regresar luego, después de la experiencia trascendental, en el mundo de las cosas, donde lo espera el terreno de la vivencia y el vivente. La situación literaria es la ocasión para analizar el desarrollo autónomo y el poder absolutista conquistado en la sociedad moderna por la *ratio* de acuerdo al sentido clásico, es decir, como facultad de combinar entre sus conceptos y proposiciones, y como sistema de principios *a priori*.

El policial deviene así en un pretexto, o mejor, un motivo de inspiración y un punto de apoyo. Algo que está antes

2. W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

del texto y que constituye un plano de referencia. El pensamiento puro, desenganchado de cada imperfección de la existencia, abraza la entera realidad humana, buscando descubrir la íntima estructura de los hechos y las cosas. Para dominar lo real, el pensamiento debe liberarse de cualquier vínculo así como de cualquier barrera cognoscitiva: la ética de la *ratio* representa el *plus* de potencia que anhela su categoría.

El bien se encuentra totalmente de parte del conocimiento, de forma tal que se corresponde de manera proporcional en las extensiones de los límites gnoseológicos. Ahora bien, ¿la figura literaria del detective no representa la máxima expresión de esta voluntad? Si el ascenso del bien depende del grado de desarrollo del pensamiento racional, y si la *ratio* solo puede fortalecerse sobre la vía del esclarecimiento y la deducción de las extensas tinieblas de las cosas, entonces bien puede reconocerse en el detective la materialización individual de este proceso.

Para poder fundamentar una crítica de esta racionalidad sería preciso proponer un sistema de pensamiento antagónico frente a los puntos débiles, individualizando sus aporías y contradicciones. De esta manera sería posible permanecer todavía en el campo de un pensamiento fuerte, entendiendo por *fuerte* un pensamiento que *fuerza* (que violente) las dimensiones de lo real y lo imaginario, obligándolas a realizarse entre estrechas visiones ideológico-científicas.

No es esta, por cierto, la intención de Kracauer. Asumiendo como punto de partida una perspectiva que se escuda en lo paradojal, un punto de vista que podría definirse como absoluto singular, tan relativo como excéntrico respecto del efectivo fluir de la experiencia y la materia, busca superar completamente el plano de la razón para proyectarse así en el territorio de la fe. La apuesta fundamental de su esfuerzo analítico pasa por representar la

incapacidad de la razón para asimilar lo incurable de la existencia, ilustrando al mismo tiempo la posibilidad hermenéutica de la experiencia superior o religiosa. Kracauer sostiene que la densidad del mundo vivido se opone a la explicación intelectual de sus fenómenos, para precisar luego que "el intelecto no logra asimilar el ser y sólo se mueve entre sus restos, por lo cual su visión se ve cerrada a causa de su intrínseca 'irracionalidad'".

Las densas tramas de las novelas policiales representan, en consecuencia, un soporte aún más complejo, en la tentativa de tejer una tela multiforme capaz de insinuar los contornos, siempre imprecisos y cambiantes, del mundo. Se trata de sugerir solamente y no retratar, tampoco aferrar, ni mucho menos constituir. En lo que concierne a los resultados teóricos, esta tentativa puede dar pie a numerosas críticas, tantas como otros desatinos e ingenuidades aplicados a los resultados interpretativos de la literatura especializada. Sin embargo, será necesario dejar de lado este aspecto para concentrarse en el particular método adoptado por el autor. A partir de un contexto teórico en apariencia tan poco elevado como lo es el policial –aun cuando tanto Pierce como Eco se metieron de lleno en él para encontrar nuevos caminos filosóficos–, Kracauer desarrolla una precisa crítica al racionalismo y, más en particular, a los sistemas omnicomprensivos, tanto el de Hegel como el kantiano.

Segundo indicio: conviene tomar en serio las dedicatorias. Las largas lecturas de Kant desarrolladas junto a su amigo Theodor Adorno, sin duda apuntalaron todos los instrumentos para poder elaborar dicha crítica. En *La novela policial* las referencias filosóficas que indican nombres precisos son escasas, así como las citas, pero el marco teórico de todas formas resulta bastante claro.

Ante todo el de Simmel, que acentuando el aspecto vital del conocimiento y sosteniendo la irreductibilidad de

la vida interior en el pensamiento, desarrolla y nutre la tesis de lo asistemático como método. Luego Kierkegaard, testimonio de la elección religiosa como experiencia de redención y esfera de libertad existencial. No fue por azar, además, que Emil Lask intentó unir la filosofía de los valores con la fenomenología de Husserl. Y aunque algo más relegado en el cuadro, no se puede desdeñar la figura de aquel a quien está dedicada *La novela policial*: Theodor W. Adorno. Testimonio de una amistad profunda, aun cuando las diferencias teóricas entre ambos no demorarían en hacerse manifiestas, Adorno responderá al gesto del maestro dedicándole, en 1933, su libro sobre Kierkegaard, obra que se abre –no casualmente– con una cita de Edgar A. Poe. Allí es posible advertir ciertos intereses filosóficos análogos. Insertos en el flujo del protoexistencialismo, ambos defienden con pasión la tesis –luego evidencia– de las divergencias entre existir y conocer. Los residuos del conocimiento representan la irracionalidad negativa, mientras que los residuos de la existencia constituyen los fragmentos positivos salvados de la racionalidad.

Identificar el sujeto y hacerlo coincidir con la razón, y dar al conocimiento un estatus ético confiable, bajo pena de recluirlo en la irracionalidad, encarnan para Kracauer los dos tipos de problemáticas esenciales elaborados por la novela policial. El detective se vale del astuto mecanismo de la razón con el único objetivo de iluminar las cosas y los hechos humanos. Él quiere echar luz, en consecuencia, sobre la oscuridad y reforzar las capacidades racionales. Su actitud muestra una doble faz: por un lado, intenta limitar el propio campo de acción exclusivamente a aquello que resulta relativo a lo humano, distinguiendo claramente los fenómenos de las ilusiones. Por el otro, procura reconducir a todos aquellos elementos que se fugan de la comprensión racional hacia una dimensión estrictamente lógica, trans-

portando la irracionalidad hacia la dinámica de la sensatez y empujando el intelecto más allá de cualquier límite del conocimiento.

Solo la identidad racional del sujeto puede garantizar el éxito de la experiencia. Esto, que Kracauer presenta por primera vez en un estudio dedicado al género, es una fórmula interpretativa cuanto menos discutible, toda vez que el método investigativo no puede prescindir de los hechos, ni puede subordinarlos a construcciones teóricas. Sherlock Holmes, la quintaesencia del detective, da un sintético pero preciso testimonio de esta disposición intelectual:

> Si se trata de algo trascendente a la naturaleza humana, por cierto deberemos transcenderla, lógicamente, dentro de mis modestas facultades. Sin embargo, tenemos que agotar todas las explicaciones naturales antes de rendirnos a una hipótesis como esta.[3]

Por tanto, para conducir la razón a la conquista de territorios nuevos y para abrirla a la posibilidad de una expansión casi ilimitada, no queda más que dilatar el campo de las "explicaciones naturales". Todo resulta racionalmente factible y el conocimiento puede extenderse por completo al campo de lo real. El *cogito* ha alcanzado y controlado absolutamente la *res extensa*. Pero no solamente a ella: ya todos sus propios aspectos le han sido revelados. El *cogito* ha triunfado, precisamente porque lo ha comprendido todo de sí mismo.

3. A. Conan Doyle, *Sherlock Holmes: La Aventura del Pie del Diablo*, en *Todo Sherlock Holmes*, Madrid, Cátedra, 2005 (ed. orig.: *The Adventure of the Devil's Foot* [1910]).

III

La publicación de este ensayo de Siegfried Kracauer por primera vez en castellano ha significado un enorme esfuerzo de traducción.

La estructura sintáctica de la obra, por momentos algo tortuosa, se encuentra bajo el influjo de la tradición fenomenológica que asumía formas discursivas que en la mayoría de las ocasiones no han logrado su inmanencia y, por ende, su significado se vuelve abstracto para aquel lector no familiarizado con esta escuela. A la vez, el estilo metafórico de Kracauer para definir categorías nuevas se deja llevar por todo tipo de figuras retóricas (oxímorones e hipérboles, elipsis y otros efectos lingüísticos) que parecen contaminar el procedimiento filosófico. Pero Kracauer es fiel a sí mismo, un férreo y refinado defensor de la idea por la cual pensamiento y lenguaje se encuentran estrechamente ligados hasta hacerse indisolubles. Esta traducción ha procurado asimismo y con las dificultades del caso, ser fiel a su voluntad.

El editor

A Theodor Wiesengrund-Adorno,
mi amigo

Introducción

La novela policial, conocida por la mayoría de los intelectuales como un pastiche extraliterario destinado a sobrevivir de mala manera en las bibliotecas circulantes, ha conquistado poco a poco una posición e importancia innegables. Simultáneamente, su estructura formal ha asumido formas precisas. En sus expresiones más representativas, ya no se trata de una mezcla turbia en la cual confluyen las novelas de aventuras, los libros de caballería, las leyendas heroicas y los cuentos de hadas, sino de un género estilístico bien definido que exhibe un mundo propio con medios estéticos propios.

Con toda probabilidad, Edgar Allan Poe ha ejercido una influencia notable en su desarrollo, dado que su obra literaria cristaliza con claridad y por primera vez la figura del detective de manera pura, y le confiere una expresión válida al estremecimiento intelectual. En esa misma dirección se sitúan –para referirnos sólo a algunos nombres– Conan Doyle y sus novelas de Sherlock Holmes, las novelas de Gaboriau, Sven Elvestad, Maurice Leblanc, Paul Rosenhayn así como los *outsiders* Otto Soyka, Frank Heller, Gas-

ton Leroux;[1] obras que, a pesar de importantes diferencias estéticas y objetivas, pertenecen a un *único* nivel de significación y obedecen reglas formales similares. Lo que las vincula y caracteriza unívocamente es la idea que testimonian y de la cual surgen: la idea de una sociedad civilizada por completo racionalizada; captan esta idea con una parcialidad radical y la encarnan estilizada en la refracción estética.

A la novela policial no le interesa, de hecho, reproducir de forma naturalista lo que esa *Zivilisation*[2] considera la

1. Dada la fecha de edición original del presente ensayo, el corpus de autores con el que se manejó Kracauer fue algo singular, predominantemente europeo –Hammett publicaría su primer novela recién en 1926– y de alcance reducido. Muchos de ellos han ido perdiendo actualidad. Conviene recordar, entonces, que Émile Gaboriau (1832-1873) fue periodista y un precursor del género, combinando en muchas de sus obras aspectos fantásticos con la influencia de Balzac y Poe; Sven Elvestad (1884-1934), autor noruego de gran predicamento en los países sajones, que bajo el seudónimo de Stein Riverton fue traducido a varios idiomas, entre ellos el inglés y el alemán, y logró la admiración de Agatha Christie; de Paul Rosenhayn se sabe que fue un prolífico autor, escritor y director de cine alemán, que falleció en 1929. Entre los "*outsiders*" que destaca Kracauer, a Otto Soyka (1882-1955) le correspondió ser un gran animador cultural en la Viena de entreguerras, que compartió el espíritu anárquico de Karl Krauss, en tanto el sueco Frank Heller (1886-1947, seudónimo de Gunnar Server), obtuvo un gran éxito en su época con varias novelas que tenían por protagonista a Filip Collin, alias el Profesor Pelotard, una mezcla de aventurero, detective y ladrón de guante blanco que parece anticiparse a varias figuras de este tipo explotadas décadas más tarde por el cine norteamericano. De Gaston Leroux, podría decirse que no es del todo justa su inclusión en el grupo de los "*outsiders*": se trata, nada menos, que del autor de *El fantasma de la ópera*, entre muchas otras obras de enorme éxito en su tiempo. [N. del E.]

2. La imposibilidad de traducir el concepto *Zivilisation* (convencionalmente ligado a "civilidad", "civilidad material", etc.) con un término adecuadamente sugestivo, aconseja conservar la expresión germana. [N. de la T.]

realidad, sino, antes bien, destacar desde el principio el carácter intelectualista de esta realidad; son un espejo deformante que, enfrentado al proceso civilizatorio, refleja una caricatura de su sustancia perversa (*Unwesen*). La imagen que ofrecen resulta bastante aterradora: muestra un estado social en que el intelecto, libre de toda restricción, ha logrado su victoria final, una acumulación y confusión –sólo aparente– de figuras y cosas que resulta desvaída y perturbadora, porque deforma la realidad, la deja de lado artificialmente y la convierte en una mera mueca.

El alcance internacional de la sociedad en donde se plasma la novela policial se corresponde exactamente con la extensión internacional donde se revalida este género literario; la uniformidad que las sociedades presentan en países de características muy diversas entre sí se corresponde con la independencia de su estructura y los contenidos fundamentales de la novela policial respecto de las características típicas de las singularidades nacionales. Los rasgos locales le otorgan, no obstante, un tinte cambiante según los casos; de hecho, no es casual que los anglosajones, con su elevado grado de civilización, hayan descubierto y perfeccionado al máximo el modelo.

Esferas

La novela policial delimita un segmento particular de la sociedad y del mundo, que no es más que uno entre muchos; designa, además, un estadio del ser humano inferior a otros niveles por cuanto concierne al contenido de la realidad. Mientras la esfera plasmada en la novela policial comprende una relación que sólo está producida y garantizada en el contexto de una *ratio* emancipada, en las esferas superiores se realiza progresivamente el ser humano total, del cual la *ratio* es sólo uno de sus componentes. En esta esfera elevada –la "religiosa", según Kierkegaard– se develan los nombres: el sí-mismo (*Selbst*) entra en relación con el misterio superior y esta relación le otorga su existencia toda.

Palabra y acción, ser y formación, se extienden directamente hasta sus límites extremos; lo vivido es real; el conocimiento posee una extrema validez humana. Si el hombre renuncia a esta relación, está renunciando a su propia realidad, pero aun distante y sin relación, las condiciones de las esferas superiores siguen siendo indiscutiblemente válidas. Están expresadas a través de sus imágenes deformadas, aunque éstas ya no las expresan, porque en el *medium* opaco las cosas se ven quebradas como la imagen del bas-

tón sumergido en el agua, y todos los nombres quedan mutilados hasta volverse irreconocibles.

En los espacios inferiores, Dios, tal como es experimentado en la realidad, se dispersa para convertirse en una mera idea o desaparece por completo entre las sombras proyectadas por entidades irreales y relaciones sin valor alguno; el ente se disuelve en los elementos de un proceso infinito. Lo percibido en la relación con lo Absoluto se presenta como vivencia (*Erlebnis*) intuitiva, y el esfuerzo por superar las formas paradojales se convierte en un esfuerzo unidimensional por alejarse de las formas rígidas. Los conocimientos y comportamientos confusos, propios de las regiones inferiores, encuentran así sus correlatos y analogías en las esferas superiores; el conocimiento que transmiten presenta de manera inauténtica algo auténtico.

Las caricaturas sólo se tornan transparentes en virtud de su proyección sobre los contenidos que ellas mismas deforman: si se libera su significado de la envoltura que lo cubre, los conocimientos y comportamientos deben transformarse tantas veces como sea necesario hasta que regresen, ya transmutados en el sistema de coordenadas de la región de las esferas superiores, donde es posible examinar su sentido.

En estas transformaciones conviene tomar en cuenta que los conceptos y formas de vida de las esferas inferiores son, la mayoría de las veces, ambiguos. Por una parte, aquello a lo que refieren se corresponde plenamente con las condiciones a las cuales está sujeta la esfera por ellos constituida. Por otra –dado que el camino de retorno es accesible en todo momento y la decisión es siempre libre– pueden albergar intenciones que no se adecuen a esta esfera, sino que obtengan su formulación verdaderamente legítima sólo en una más elevada.

Si tales intenciones se manifiestan en un contexto racional y vital en que la realidad ha perdido peso, entonces,

para poder expresarse deben hacer uso de un material improcedente. A las deformaciones originadas en la aceptación de presupuestos que son inexactos, se agregan en consecuencia otras deformaciones, que, aun oponiéndose a tales presupuestos, no llegan a una solución correcta, porque siguen ligadas a los medios expresivos de las regiones inferiores. Estas deformaciones apuntan a temas de la realidad, pero intentan apoderarse de ellos mediante categorías que ocultan dicha realidad, mientras que las otras actitudes no apuntan en absoluto a la realidad y, por lo tanto, la deforman sin saberlo.

Como producto estético, la novela policial nos permite proyectar hallazgos típicos, cargados de intenciones diversas, sobre los correspondientes condicionamientos de una comunidad cuyo tenor de la realidad es mayor que el de la sociedad civilizada constuida hasta el final por la novela policial. La interpretación de este género literario será un ejemplo del arte de la traducción, que deberá demostrar, de manera correcta y auténtica, que la única y misma cosa que los hombres inmersos en esta relación con lo Absoluto (*Beziehung*) viven y reconocen de manera inmediata es relegada, por extraño que parezca, a las regiones en que la ausencia de realidad es todavía mayor.

Rector de la comunidad de las esferas elevadas, cuya imagen deformada está representada en la novela policial por la sociedad civilizada, es el hombre total, el hombre existencial en el sentido *kierkegaardiano*, quien en verdad busca relacionarse con lo incondicionado. Si esto que trasciende el condicionamiento y la temporalidad, es decir, el Absoluto, se presentara al hombre, necesariamente condicionado, de manera simple en la reflexión, sin que el hombre tienda dramáticamente hacia ello, en tal caso, Dios sería sólo un objeto entre otros objetos, más aún, el hombre mismo no existiría sino que adoptaría la actitud del espectador, capaz de evocar visiones de la identidad indivi-

dual (*Identitätssehungen*), completamente despojada de contenido real.

En cambio, como un ser verdaderamente existente, el hombre vive en un estado de continua tensión, es una criatura orientada a lo divino; es naturaleza que se sabe relacionada con lo sobrenatural. Su lugar está entre el arriba y el abajo. Es parte de lo creado, lo elemental, lo simplemente existente, pero también de lo otro, de la palabra del más allá y de las anunciaciones; es real en tanto mantenga su participación en el arriba y el abajo. "Una condición intermedia tal –dice Kierkegaard– es aproximadamente el existir; algo conveniente a una naturaleza intermedia, como lo es el hombre".[1]

Así como el individuo que existe singularmente, también la comunidad a la que se ve relacionada se encuentra en una situación paradojal. Está orientada y tensa, vive tanto en el tiempo como en el reflejo de la eternidad, manteniendo en el espacio intermedio, entre lo natural y lo sobrenatural, una posición constantemente amenazada. La paradoja de esta "condición intermedia" se adecua al doble sentido de la "ley" que rige la comunidad. La reciprocidad humana podría resultar tan íntima, al punto de llegar a anular el rol de la ley, y en tal caso el amor reuniría sólo a quienes no están sujetos a ella. Pero hasta el momento de la redención, es precisamente la posición intermedia la que restablece la importancia de aquello que es externo e inferior y vuelve a introducir la ley. En tanto pertenezca al reino de lo condicionado, lo que se está fosilizando debe ser superado una y otra vez; pero aquello que entra en relación con lo Absoluto, mientras se lo reciba devotamente, permanece vigente sin modificaciones. Por ejemplo, en el

1. S. Kierkegaard, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*, Madrid, Trotta, 1997, pág. 95. [N. de la T.]

relato didáctico *Les juges intègres* [*Los jueces íntegros*] de Anatole France, los dos jueces filosofan:

Premier Juge: La loi est stable
Second Juge: En aucun moment la loi n'est fixée.
Premier Juge: Procédant de Dieu, elle est immuable.
Second Juge: Produit naturel de la vie sociale, elle dépend des conditions mouvantes de cette vie.
Premier Juge: Les premières lois nous furent révélées par la Sagesse infinie. Une loi est d'autant meilleure qu'elle est plus proche de cette source.
Second Juge: Ne voyez-vous point qu'on en fait chaque jour de nouvelles, et que les constitutions et le Codes sont différents selon les temps et selon les contrées.
Premier Juge: Les nouvelles lois sortent des anciennes. Ce sont les jeunes branches du même arbre, et que la même sève nourrit.[2]

Si sólo existiese la ley, la comunidad no tendría lugar, porque la tensión provocada por el imperativo de la primera conduciría a una rápida ruptura; si no existiese la ley, la comunidad retrocedería, alejándose del centro hacia abajo o hacia arriba, pero sin encontrar un espacio de confluencia

2. En francés, en el original. "Primer Juez: La ley es estable. / Segundo Juez: En algún momento, la ley no es fija. / Primer Juez: Desde el momento que procede de Dios, ella es inmutable. / Segundo Juez: Producto natural de la vida social, depende de las condiciones cambiantes de esta vida. / Primer Juez: Las primeras leyes nos fueron reveladas por la Sabiduría infinita. Una ley, por tanto, es mejor cuanto más cercana se encuentre de esta fuente. / Segundo Juez: No ve, en consecuencia, que cada día se presentan novedades, como tampoco ve que las constituciones y los Códigos son diferentes de acuerdo a los tiempos y los países. / Primer Juez: Las nuevas leyes surgen de las viejas. Son las jóvenes ramas del mismo árbol, nutridas por la misma sabia." (A. France, *Oeuvres Complètes*, París, Calmann-Lévy, 1948, vol. XIV, págs. 162-164). [N. del E.]

entre ambas. Los miembros de la comunidad se enfrentan entonces a una tarea paradojal: deben satisfacer aquellas instancias que recorren a los hombres en el ámbito del centro delimitado por las leyes, y que simultáneamente se extiende más allá de los ámbitos que hacen a las relaciones entre los hombres. En otras palabras, la comunidad debe satisfacer las exigencias de la vida encadenada al tiempo como también –consciente de su destino atemporal– eliminar dichas exigencias.

Esta imperfección propia de la convivencia humana, que la teología concibe como pecado original y que ha conducido a la creación de la ley, tuvo también como efecto que, sobre la base de las leyes, las necesidades de la vida en común (*Miteinander*) encontraran sus propias limitaciones. Las necesidades de las criaturas, sin embargo, son tan diversas que sólo pueden ser satisfechas en el ámbito delimitado por la ley. No obstante, si la tensión existencial llegara a resolverse, la ley no podría ser el límite último, porque la comunión recíproca que se desarrolla dentro del ámbito de las formas sancionadas, debe salvaguardar la relación con el secreto por sobre las formas fijas. Dado que la mayoría de los seres humanos se mantiene dentro del espacio comprendido por las leyes, depende –desde un punto de vista sociológico– de determinados individuos que se lleve a cabo esta conexión. Ésta se verifica en una zona donde, de todas maneras, la fuerza de la ley no tiene una validez sin fisuras, en esa zona donde lo ilegal y lo supralegal albergan en sí peligro y misterio. Si la ley define el centro correcto, debe desterrar lo que es ilegal, así como ella misma es dejada de lado por lo que se presenta como superior. Los poderes superiores e inferiores que están fuera de la ley, sin embargo, se vinculan entre sí para que el camino atraviese la ley.

El nivel intermedio, propio del hombre, exige por su naturaleza, que la vida íntegra de la comunidad existencial

se desarrolle simultáneamente en dos áreas: aquella dominada por la ley y otra en donde la ley está condicionada. La presencia de estos dos espacios y la división de funciones entre ellos, constituyen la expresión sociológica precisa de la posición metafísica de la humanidad; esta división, por ende, debe presentarse también en esa esfera. Si estos espacios se unificaran, la necesidad de la existencia dominaría de manera categórica, pero se vería superada a su vez por la confluencia entre el derecho y la gracia. Si estos espacios se separaran, la paradoja de vivir simultáneamente dentro y fuera de la ley no pesaría sobre los mismos hombres –puede pesar, en último caso, sobre todos ellos– y se puede adjudicar a las dos regiones, que deberían ser administradas conjuntamente por cada hombre, en diversas instancias, con la condición de que pertenezcan por último a la autoridad. Ese pasaje de un espacio a otro y el estrecho vínculo que puede crearse entre ellos, le asegura a la comunidad su posibilidad de existencia. Desde el punto de vista social, esta última divide lo que el hombre debe unificar en la tensión, pero también unifica lo que hay en cada hombre por separado.

En la comunidad de las esferas superiores, el espacio de la vida en común es un espacio pleno, porque los hombres no sólo ingresan a él con una u otra parte de su esencia sino como existentes, acordes con su esencia toda. Este ser-orientados (*Ausgerichtetsein*) los convierte en seres humanos totales, hombres que en virtud del rasgo existencial llevan una vida realmente recíproca y común en sus formas de relación. Sin duda, una tensión constante los empuja a las fronteras de la ley y más allá, pero se afirman demasiado en las relaciones humanas como para desgarrar la envoltura transparente que contiene el espacio vital protegiéndolo.

Fuera de su ámbito natural, está la zona de peligro y misterio, una de las dos zonas en las cuales se divide la

vida paradojal de la comunidad se descompone para intentar superar su propia paradoja. Ya no está más encerrada en la ley que protege el centro; esta zona se encuentra abierta y sin límite alguno ante los poderes superiores que pueden quebrar la ley. Las estructuras que persisten en el espacio de la vida en común y los vínculos que la atraviesan develan allí su transitoriedad y son sometidos a aquella pregunta crucial que, como siempre, deben responder. Ante el misterio, los legítimos dueños del poder en esta zona se elevan por encima del cumplimiento de la ley y se liberan de ella: así bendiciendo, condenando, modificando, mantienen al colectivo humano en el camino correcto y protegen aquel acontecimiento milagroso y disolvente, que, por cierto, no tenía necesidad de su ayuda. Su forma cambia según la situación concreta. Pero si se trata tan sólo de la aparición en la historia del sacerdote o del monje, estos diversos personajes históricos presentan constantemente una igualdad de importancia supratemporal: operan por un orden superior y deben en consecuencia ser interpretados como mandatarios de la comunidad, enviados desde el espacio pleno de la vida en común, para completar la obra de unión (*Verknüpfung*) con lo Absoluto. Si no mantienen pura su posición de intermediarios, se reducen más bien a una casta estática, que –arrancada de las raíces superiores– sólo afirma el poder egoístamente dentro del espacio vital vacío; en tal caso, la zona del misterio es revelada y la comunidad se precipita hacia las esferas inferiores. Otros, que pueden ser tildados de herejes por los que aparentemente se han realizado, se internan entonces en la zona abandonada, y conducen a los renegados de regreso o generan nuevos sucesores. El discriminado, el hereje, es corrección del sacerdote que está profundamente anclado en lo social; éste necesita abiertamente del otro, porque –como especificación unilateral– le hace falta ser completado; la imperfección de la comunidad en

la existencia los eleva a ambos. Por más que el sacerdote pueda tener una profunda inclinación a ingresar a la vida en común, no llega a vivirla plenamente porque no la comparte, debido a que el mandato de llevar a cabo la unión exige que se libere de los lazos que lo vinculan a los hombres. El celibato que la iglesia prescribe al sacerdocio es un signo exterior de tal destierro.

Mientras persista lo paradojal de la existencia, la vida en común, que dentro de la ley se relaciona con el misterio supralegal, se ve continuamente amenazada por los peligros de la ilegalidad. De naturaleza ambigua, como ambigua es la ley, y también aquel temor del mal que ella misma designa, así son aquellos temblores –no sojuzgados aún– que surgen de lo profundo, de lo inferior, elementos que intentan penetrar al espacio pleno del medio. Tales elementos interrogan una y otra vez a la ley –siempre cuestionable– y cuanto más se desvincula la ley del misterio superior, mayor es la profundidad con que el misterio imagina esos poderes oscuros, no liberados, que finalmente se convierten en sus representantes. Estas potencias ayudan, involuntariamente, a las fuerzas divinas, mientras que el sacerdote, a quien le está asignado sojuzgarlas –errante, mutante–, termina así por asumir características bastante similares a ellas, como para adoptar rasgos del delito, cuando la vida en común cae en el delito. Por medio de esta transformación la esfera superior completa su triunfo. Pues el *daimon* herido retrocede tambaleándose, el mal reconoce su futilidad y el pecador se arrepiente; entonces la comunidad se eleva por sobre la esfera inferior y la naturaleza puede unirse con aquello que la domina.

En la esfera superior, la lucha contra estos poderes impenetrables, insensatos, no está orientada permanentemente hacia este fin último. También el héroe se enfrenta al peligro fatal que acosa la vida en común desde afuera o que brota de su antinomia interna; también él atraviesa vio-

¿cómo entiende lo absoluto o incondicionado o nivel superior? No está definido pero se asocia con RS (p28 y 36)

lentamente la envoltura que rodea el espacio vital pero, a diferencia del sacerdote, no reconoce la paradoja –transformado y transformándose, reconciliado y reconciliándose– sino que afirma, sin llevar a cabo la unión, inmutable e irreconciliable, lo incondicionado en lo condicionado, tanto si lleva a cabo ciegamente el mandato del destino como si quiere colaborar con la idea del triunfo sobre la ley. La lucha que libra como existente niega la trágica imperfección de la existencia, que ratifica y vuelve a negar su fracaso.

El mayor peso de la zona inferior se ocupa de que las realizaciones históricas de la comunidad de las esferas superiores se extiendan también, en su mayor parte, a las esferas de realidad inferior. Los misterios superiores se funden con el gris de las fuerzas elementales, el mandato que ansía una consecuencia libre y la mágica compulsión del destino se reúnen en formas diversas y en la zona de peligro, junto a los hombres sacerdotales y heroicos, aparecen el taumaturgo, custodios y soñadores, el fanático, que escuchan la palabra divina sólo de forma indirecta. Chamanes, hechiceros, brujos, magos, conjuran aquel misterio estable y unívoco que parece asomarse en los territorios humanos con un sentido de amenaza antes que de desafío. En vez de encuadrar el futuro en la conexión total, esos personajes intentan preverlo; en lugar de ayudar a salir de la desdicha a quienes han sido golpeados por ella, intentan prevenirla.

También el aventurero es empujado hacia la zona de peligro por esta inquietud sin límite, en que la inquietud auténtica del hombre orientada hacia lo divino (*ausgerichtet*) se reconoce a duras penas. No lo persigue el peligro como destino, más bien, es él quien busca frenéticamente el riesgo por amor a una aventura que, siendo libre de cualquiera imposición, tiene perdido su sentido decisivo. A falta de lazos apropiados, el aventurero prefiere errar sin ataduras

antes que la sujeción a los insignificantes vínculos de una vida en común que se ha tornado demasiado segura. Para oponerse a la tranquila distensión (*Entspanntheit*) de una vida controlada, le contrapone, en lugar del impulso hacia lo alto, una peculiar tensión en la que es retenido por la fuerza de lo desconocido, de lo imprevisible. Así, en vez de saludar la vida simple y tranquila, él vive libre de cualquier legado. Para él, el misterio y el prodigio se deforman y los ve como un acontecimiento extraordinario; confunde el instante del suceso con el suceso del instante.

Sin embargo estas transfiguraciones reproducen claramente lo que ha sido deformado; en efecto, también en este reflejo opaco se mantiene el impulso por atravesar límites a los que se considera injustos, así como permanece el amor por la incertidumbre y el empeño de las personas. Desde el sacerdote al caballero andante, todos estos marginados coinciden en que su obra no se lleva a cabo en el espacio bien delineado de la convivencia humana. Están solos y aislados entre todos los demás que, a su vez, están unidos en un mundo en que cada uno de ellos puede participar en lo que acontece más allá de sí mismo. Cuando se basa en la relación con el misterio superior, su aislamiento entre los hombres es expresión de una conexión total; en cambio, cuando no deriva de la necesidad de esta misión, es señal de evidente abandono.

El estado de tensión en que se encuentra la existencia contiene en sí mismo la expectativa de poder elevarse libremente. La situación paradojal en que se encuentra una "naturaleza intermedia, como el hombre" se caracteriza como estado intermedio y de transición. El sueño y el presentimiento promisorios que acompañan tal situación adquieren su sentido auténtico en el espacio de las esferas superiores. La comunidad asignada a este espacio vive realmente la paradoja; para ella también es real la esperanza de que la transición se produzca, de que finalmente sea elimi-

nada la antinomia de la existencia, presente en el plano sociológico como escisión entre el espacio pleno y la zona del misterio, y de que el ente problemático, preso en el estado de tensión, se distienda hasta ser un ente verdadero. En aras de un final que supere el sentido trágico, esta comunidad perseverará en la tragicidad de la existencia, sólo entendiendo el reino de las formas como una transitoria prefiguración del reino auténtico. Hacia ese reino –que está en todas partes y en ninguna, dentro y fuera del tiempo– se extiende la realidad existencial, que sería irreal, si no se cuestionara permanentemente mediante la constante relación con lo suprarreal; sería también irreal si respondiese a esta pregunta de manera unívoca y se superara a sí misma definitivamente mediante una inclusión anticipada de lo suprarreal en la existencia. Aunque tal superación sea su definición y su realización, no puede ser captada ni llevada a cabo únicamente a partir del hombre, es más bien lo simplemente maravilloso, lo intencionado en todo suceso, que sin embargo sólo se produce cuando "el tiempo se cumple". El mensaje que envía, revelado de manera inmediata en las palabras bíblicas, tiene una resonancia mágica en los cuentos de hadas, donde una vez cumplida la sentencia, el joven rey desposará a la princesa correcta y ambos gobernarán el reino en paz y felicidad; este mensaje resplandece –quebrado en numerosos fragmentos– e ilumina las regiones inferiores; la nostalgia de Pierrot, la lucha ridícula de Chaplin contra la máquina, todavía dan testimonio de su presencia.

La comunidad de las esferas superiores tiene una conciencia definida de su situación paradojal, no sólo se manifiesta en ella, también la experimenta y la nombra. En las esferas de menor realidad, junto al salto existencial desaparece también la conciencia de la existencia y de los hechos auténticos, mientras que el sentido perturbado se extravía

en el laberinto de acontecimientos deformados, de cuya deformación ya nada sabe.

La estructura estética de esta vida despojada de realidad, que ha perdido la fuerza del autotestimonio, puede sin embargo conferirle una especie de lenguaje; de hecho, si el artista logra llevar a la realidad, aun de manera indirecta, lo que se ha vuelto mudo y aparente, expresa el estado de tensión de sí mismo en las formas de esta vida. Cuanto más profunda es la caída de la vida, tanto más necesita de la vida de la obra de arte, que desmorona su existencia cerrada y reordena sus elementos, por un tiempo esparcidos uno junto al otro, hasta reencontrar las unión con lo Absoluto. La unidad de la construcción estética, la manera en que asigna importancia a unos u otros y en que vincula los sucesos, hace hablar al mundo mudo e infunde sentido a los temas allí debatidos, aunque hace falta recordar que los varios sentidos de estos temas tienen que ser obviamente interpretados y dependen, no por último, del tenor de realidad expresado por su creador.

Mientras que en las esferas superiores es el artista, por lo tanto, quien confirma una realidad que se percibe a sí misma, en las regiones inferiores su obra se convierte en emisario de una multiplicidad que carece de toda palabra explicativa. Sus tareas se multiplican en la medida en que el mundo pierde realidad y la mente encapsulada –para la cual la realidad es inaccesible– le impone finalmente el papel del educador, del visionario, que no sólo ve, sino que prevé y vincula proféticamente. Es comprensible que tal sobreexigencia de lo estético le imponga al artista un lugar incorrecto, porque la vida, que no se ve afectada por las cosas en sí mismas, se reconoce afectada en el espejo de la construcción y de esa manera logra una conciencia, por negativa que sea, de su lejanía de la realidad y de su carácter aparente. Porque, por más reducida que sea la violencia existencial que impulsa la configuración hacia arriba, intro-

duce en la materia deformada las intenciones que colaboran a hacerla transparente.

Sin ser una obra de arte, la novela policial le muestra a una sociedad despojada de realidad su propio rostro, un rostro mucho más real del que jamás podría llegar a ver de otro modo. En la novela policial, los representantes y las funciones sociales toman conciencia de sí y revelan su significado oculto. La novela policial debe, sin embargo, forzar el mundo que se oculta y develar la mismidad, por cuanto es engendrada por una conciencia que no está determinada por aquel mundo. Impulsada por esta conciencia, la novela policial piensa verdadera y profundamente la sociedad dominada por la *ratio* autónoma, una sociedad basada sólo en virtud de la idea; luego continúa construyendo, en la secuencia correcta, los elementos iniciales que la idea le ha aportado, para que se realice en acciones y figuras. Si se lleva a cabo la estilización de la irrealidad unidimensional, la novela policial, gracias a su existencialidad –que no se manifiesta en crítica o apoyo sino en principios estéticos de composición–, articula los contenidos singulares que ahora cumplen con las condiciones constitutivas en una relación de sentido cerrada. Pero es sólo cuando se llega a la unidad mediante este entretejido, que se produce la interpretación de los hallazgos presentados. De hecho, análogamente al sistema filosófico, también el organismo estético está orientado hacia una totalidad que, escondida por los portadores de la propia sociedad civilizada, deforma de algún modo toda la realidad experimentada y se revela a la luz. Por tanto, sólo por el modo en que estas condiciones se integran a la totalidad estética puede deducirse su objeto intencional.

Esta es la operación mínima de la existencialidad artística: construir a partir de los elementos de un mundo desarticulado, elementos dispersos que se mueven a ciegas, un todo que, aunque sólo refleje este mundo de manera

aparente, lo capta en su totalidad y permite así la proyección de sus elementos a los hechos reales. La estructura típica de la vida representada por la novela policial indica, por una parte, que la conciencia que la produce no es algo contingente individual y casual; por otra, revela también que los rasgos decisivos han sido seleccionados cuidadosamente desde el punto de vista metafísico. Así como el detective descubre el secreto oculto entre los hombres, la novela policial revela, a través del *medium* estético, el misterio de la sociedad despojada de realidad y de sus marionetas carentes de sustancia. Su estructura artística transforma la vida que resulta incomprensible en una traducción comprensible vertida sobre la auténtica realidad.

Si se aceptan estas dos condiciones, la estructura de la sociedad presentada en la novela policial se transforma en la estructura de la sociedad de las esferas elevadas. Primero hay que eliminar la tensión existencial que hace consciente la paradoja y produce el doble sentido de la ley. Si se reduce esta tensión, queda eliminada la conexión inmediata del hombre con el misterio superior; mientras los conceptos que encuentran su validez en esta relación se agotan y se manifiesta la antinomia de la existencia humana, siempre la misma, la antinomia vivida de manera no auténtica, no real, manifestada de manera no intencional.

La vida –a partir de ahora carente de toda orientación– podría seguir desarrollándose en las formas habituales; podría entregarse a la magia o internarse en la aparente interioridad de la psiquis que se ha escapado, si no se presentara como otra condición el reclamo de la *ratio* –que se percibe a sí misma como autónoma– de una supremacía absoluta. En la novela policial, la posición que logra la *ratio* para sí con el golpe de Estado de una revolución copernicana se desarrolla en un solo sentido. Elevada a principio constitutivo universal y a medida del propio comportamiento, dicha posición no sólo retrotrae plenamente la

conciencia a la inmanencia sino que también requiere como correlato un mundo total y absolutamente accesible para el intelecto liberado. Ya que este intelecto se sustrae a la limitación dada por la realidad del existir, llega a construcciones mentales no paradojales, unidimensionales, que producen una cierta identidad entre los polos que sólo deben unirse paradójicamente en la tensión y tratan de reflejar la trascendencia –siempre y cuando no se evapore– mediante categorías puramente inmanentes. Además, como este intelecto autoproclama su autonomía ilimitada y, en consecuencia, no se sabe preso en el ser del hombre total, el ser le sigue resultando inasible; por ende, se mueve solamente en las relaciones entre los remanentes del ser, cuya visión le está vedada en razón de su "irracionalidad". A la sociedad, que se somete al dominio usurpado del intelecto, le estará necesariamente negado entenderse en su carácter paradojal, relacionarse con la trascendencia mencionada y penetrar en su ser. Carente de tensión y despojada de realidad, encuentra su lugar en las regiones inferiores.

Si presuponemos la imposibilidad de superar el estado intermedio paradojal del hombre, el esquema sociológico fundamental de esta sociedad, reflejada como una conciencia en la conformación estética, debe surgir con el pensamiento experimental de comunidad existencial, si es que en las transformaciones se tienen en cuenta las dos condiciones que la constituyen. Cuando la tensión se debilita se hace añicos la totalidad indivisible del ser humano total orientado a lo alto y como portador de la sociedad surge un individuo fragmentario que tiene por contraparte un mundo hecho añicos como él y doblemente cuestionable por su desvinculación, mudo y ajeno, maleable sólo por medio de la violencia, en lugar de llevar a cabo su cometido en una unión expresiva con el mundo.

Sería permisible un errar sin destino en las extensiones de su psiquis, abiertas, interminables, si el intelecto –para el

conciencia a la inmanencia sino que también requiere como correlato un mundo total y absolutamente accesible para el intelecto liberado. Ya que este intelecto se sustrae a la limitación dada por la realidad del existir, llega a construcciones mentales no paradojales, unidimensionales, que producen una cierta identidad entre los polos que sólo deben unirse paradójicamente en la tensión y tratan de reflejar la trascendencia –siempre y cuando no se evapore– mediante categorías puramente inmanentes. Además, como este intelecto autoproclama su autonomía ilimitada y, en consecuencia, no se sabe preso en el ser del hombre total, el ser le sigue resultando inasible; por ende, se mueve solamente en las relaciones entre los remanentes del ser, cuya visión le está vedada en razón de su "irracionalidad". A la sociedad, que se somete al dominio usurpado del intelecto, le estará necesariamente negado entenderse en su carácter paradojal, relacionarse con la trascendencia mencionada y penetrar en su ser. Carente de tensión y despojada de realidad, encuentra su lugar en las regiones inferiores.

Si presuponemos la imposibilidad de superar el estado intermedio paradojal del hombre, el esquema sociológico fundamental de esta sociedad, reflejada como una conciencia en la conformación estética, debe surgir con el pensamiento experimental de comunidad existencial, si es que en las transformaciones se tienen en cuenta las dos condiciones que la constituyen. Cuando la tensión se debilita se hace añicos la totalidad indivisible del ser humano total orientado a lo alto y como portador de la sociedad surge un individuo fragmentario que tiene por contraparte un mundo hecho añicos como él y doblemente cuestionable por su desvinculación, mudo y ajeno, maleable sólo por medio de la violencia, en lugar de llevar a cabo su cometido en una unión expresiva con el mundo.

Sería permisible un errar sin destino en las extensiones de su psiquis, abiertas, interminables, si el intelecto –para el

cual la importancia del estado presente es inconmensurable– no fracasara en la revelación del ser entrelazado. Al rechazar la interioridad, para él inagotable, que se diluye sin dirección alguna tras la distensión del hombre total, el intelecto requiere de la subdivisión del *continuum* en partículas entre las cuales puede establecer relaciones racionales. Bajo su dominio, los hombres se reducen a átomos o complejos de átomos, que sustituyen la totalidad ya disuelta y no hacen más que puntear la entidad remanente de su psiquis. Los átomos son simples representantes de esas partículas psíquicas que no se toman por su contenido de sentido sino que se toleran como magnitudes fijas, cerradas e insertas en algún tipo de cálculo. Así desaparece, por exigencia de la *ratio*, el ser total original para convertirse en unidades parciales, autosatisfechas y estériles, que sólo tienen valor funcional y pueden adaptarse a cualquier modelo de mosaico, siempre que sea calculable. El individuo que las manifiesta es un último signo de la interioridad (*Innerlichkeit*) que ya no está implícita en él; es el puro exterior, que si bien puede presentarse como interior (*Innen*), sólo expresa de hecho un interior (*Innere*) hecho añicos, cuyos átomos dispersos combina siguiendo principios racionales.

El espacio de la vida en común, en el cual el ser en tensión de los seres humanos totales se extiende obediente de la ley, permanece vacío si los individuos como puntos aislados sin ser se relacionan entre sí. Su accionar no es producto de la existencia; su pseudo-existencia es, en cambio, el punto de contacto de determinadas acciones cuya desvinculación se revela a la ratio gracias a esa pseudo-existencia; en lugar de reunirse como un todo y extenderse en todas direcciones, los elementos del todo –en los cuales los individuos se agotan incansablemente– atraviesan arremolinándose el vacío insatisfecho, incompleto y en lugar de romper contra las formas que abarcan el espacio, se mueven por las

vías de las disposiciones legales que surgen de la ley. Si ésta es una envoltura transparente que se adapta paradójicamente a la vida total orientada y crea así un ámbito habitable de manera provisoria, también lo son esas vías que vinculan los innumerables puntos dispersos en el mundo abandonado. No están pensados, como la ley, para la coexistencia de los hombres; regulan el fluir de expresiones individuales que no caracterizan ni a la persona ni algún sentido comprensible. El cambio brusco se produce bajo la influencia del intelecto emancipado, que disuelve necesariamente la unión ética de los hombres en las esferas superiores para convertirla en la mera legalidad de elementos aislados del ser y de fuerza. Al final, el accionar legal perjudica verdaderamente el remanente de urgencia moral y se aplana; se convierte en una convención cuya indiferencia moral alude a la nada, desde la cual la *ratio* piensa crear todas las particularidades.

Con la metamorfosis del ser ético-existencial en relaciones legales, se reduce también la conciencia de la problemática de la ley cuya permanencia insegura requiere permanente superación y queda la autoafirmación de la actividad legalizada. Sólo obtienen una concesión para ingresar a ella las maneras de pensar, las posturas, las acciones que no apuntan más allá de la inmanencia y, en los mejores casos, son rudimentos o deformaciones de manifestaciones auténticas. No aíslan una atmósfera de vida en común, sirven más bien como una red de relaciones entre figuras, que tan sólo llevan el nombre de individuos y, por lo tanto, carecen precisamente de algo en común. La falta de vinculación entre estos individuos meramente aparentes (*Schein-Individuen*), que deriva de su carencia de entidad (*Wesenslosigkeit*), está relacionada con su incapacidad para construir un cuerpo colectivo limitado, que sólo puede surgir cuando la palabra superior se inserta en lo inferior. Estos individuos se esparcen como moléculas en el desierto

sin límites y nunca se reúnen, ni siquiera cuando están comprimidos uno junto al otro en la gran ciudad. Sólo las estratégicas avenidas de la convención se extienden, indiferentes, entre un lugar y otro.

En el espacio vacío, atravesado por la maraña de rutas concesionadas, se precipita el secreto superior y –ahora irreconocible– se mezcla con el peligro atomizado, siempre y cuando no lo absorba la *ratio*, que regula todo el mecanismo. Los contenidos de esa zona que rodea el espacio vital del hombre existencial, ubicado en el centro, presionan a través de los poros abiertos en la región yerma que se convierte en estancia para las figuras, y lo que se encuentra "sobre", en el "afuera", en el "adentro", se relaciona sin hacer distinciones con el "entre", destrucción de todos los soportes elásticos, que es obra de la eliminación de la tensión (*Spannungstilgung*) y de la presunción de la *ratio*. Mientras esta última deforma los mundos y contramundos míticos y socava el ser psíquico, tan inaprensible como ella, la primera transporta la trascendencia al ámbito de la inmanencia, lo superior íntegramente a lo inferior. Ya sea lo que está contra la ley o bien por encima de ella, en tanto la misma *ratio* no los deforme ni los oculte, se transforman –cumpliendo su orden– en acciones ilegales claramente diferenciadas entre sí, que para hacerlas racionalmente comprensibles, son tan fijas y encerradas en sí mismas como los esquemas legales medidos con precisión. Puntualización para ambas partes: aquí la estructura legal de acontecimientos; allí, robo, asesinato y otros acontecimientos vaciados de ser, que pueden definirse unívocamente. Ambos grupos están enfrentados entre sí sin relacionarse y no hay nada que anuncie su antinómica pertenencia mutua, que sólo se revela en la tensión. Liberados de ella, los portadores de lo ilegal se sumergen en el vacío entre las figuras que se comportan legalmente, unidos a ellos en todas partes y fácilmente ocultos al abrigo de la convención que es

suficientemente formal como para que ellos también puedan utilizarla. Es necesaria su omnipresencia espacial porque en ellos lo exterior reemplaza a lo interior perdido. El pecado, que en las esferas superiores es una determinación del ser; el peligro, que amenaza simbólicamente desde afuera; el secreto, que interviene desde arriba: todo lo que destruye la seguridad pasajera es reemplazado de manera uniforme en las esferas inferiores por encarnaciones de lo ilegal, que dominan un espacio psíquico y sensorial vacío, ampliado sin límites por la *ratio*, y juegan entre los átomos que se mueven con regularidad.

Si la tensión decisiva desaparece, la paradoja de la existencia humana permanece oculta; se mantiene aun de manera inconsciente. Las figuras de la actividad legal no reconocen que en el delito contra la moral puede manifestarse lo ético, que se ha disipado; que el asesinato puede no ser sólo un asesinato, sino que puede significar también que queda superado –por el secreto superior– el precepto humano final. Si bien es verdad que no pueden negar la realidad de lo ilegal y que reconocen incluso la naturaleza cuestionable del carácter final la ley, el pensamiento desligado, sin embargo, interpreta estas manifestaciones de tensión que ha percibido en la deformación como fenómenos unidimensionales y por ende elimina su carácter paradojal. O bien resulta útil que caracterice lo ilegal como algo pasajero, que debe trasladarse a la plena legalidad, o bien convierte la legitimidad legal en cada caso en parte de un proceso que se desenvuelve plenamente en el tiempo unidimensional. En el primer caso, despoja de realidad a lo contrario de la ley y supralegal en provecho de la ley aparentemente completa; en el segundo –con una mirada más profunda pero aún preso en la inmanencia– despoja de realidad a la ley problemática en provecho de la idea, que se concreta de maneras diversas una y otra vez. En ambos casos, deja de lado la situación humana, que necesita de la

interacción entre lo legal y lo supralegal, el derecho y la gracia; en ambos casos anticipa la liberación que no debe ser realizada solamente por los hombres y despoja de realidad a uno u otro de los ámbitos vinculados. Lo característico de la esfera inferior, en la cual lo interior desaparece en lo exterior, no es tanto la disolución de lo legal en el transcurso del tiempo, que ya da lugar al espacio trágico, como su afirmación ilimitada que sólo admite acciones acordes con las normas. Aquí lo ilegal se atomiza por completo, sin ser comprendido como pregunta o exigencia por los representantes de la legalidad, que se representan ciegamente a sí mismos. También el criminal, en el nivel inferior, es ciego: se encuentra completamente absorto en la propia acción, que no es más que trasgresión.

Psicología

La estilización del elemento anímico en la novela policial permite confirmar que su tema es propio de la sociedad despojada de realidad, que surge de la comunidad existencial cuando se le confiere a la *ratio* un carácter absoluto. Los hombres que la habitan se componen de configuraciones de partículas psíquicas desvinculadas entre sí que sólo se adaptan en un momento posterior al curso de acción construido libremente por la *ratio*. El elemento anímico no es nunca un fin autónomo de la narración, sino que constituye, simplemente, un soporte provisorio para acciones aisladas, un trampolín para creaciones artísticas individuales. Si aparece un artista "genial", su genialidad sólo es mencionada como un hecho más, mientras que cualidades como el amor, la fidelidad, la pasión, son connotaciones sin importancia a partir de las cuales se construye el homúnculo.

Domina aquí una psicología asociativa que basa el todo en las partes y sólo crea complejos previsibles. Esta psicología no sólo elimina aquello que está espiritualmente determinado y en relación con el secreto superior, sino que además ignora el alma que ha huido del sí-mismo y despoja de

núcleo al personaje que se presenta en la capa intermedia, pues la interioridad, por mínima que sea, resulta desagradable a la *ratio* y debe ser eliminada por ella. Permanecen pues figuras que se asemejan a espantapájaros y son la consecuencia de sus propias acciones. No resulta arbitrario que la novela policial no les otorgue capacidad para la decisión trágica ni conciencia de la problemática anímica, porque la decisión le corresponde al hombre orientado hacia lo Absoluto, y la *ratio* pierde su fuerza incondicional cuando el alma es todavía un tema. Si la pasión lleva al asesinato que exige una penitencia, aquella no es más que una rutina que debe precisamente fundamentar el hecho; si algunos rasgos anímicos se destacan con mayor claridad, es seguro que no valen por sí mismos.

No debe darse la impresión de que este camino puede conducir al interior de la existencia o que sólo la psiquis corrupta es objeto de la reflexión; se forma un mosaico con las secuencias de acciones comunes y las constelaciones anímicas típicas. Se las va puliendo como monedas que están en curso hace mucho tiempo, como medios sin valor propio de los cuales se sirve la *ratio* para sus propios fines. Un *bon vivant* se parece a otro hasta en los mínimos detalles; una prostituta es siempre la misma calcomanía. Este calcular con magnitudes conocidas indica que sólo se presta atención a los restos triviales del alma que se ha evaporado; denota la insignificancia de lo anímico respecto de la marcha de los acontecimientos. De hecho, resulta evidente que la intención del procedimiento es dejar totalmente de lado lo individual con un contenido existencial y desviar la atención al accionar externo. Ciertamente, la disolución de lo particular en el esquema típico no tiene este sentido en todas las esferas. Si los hombres se encuentran viviendo en una unión existencial, a partir de la coincidencia de lo superior con lo inferior causada por su estado de tensión hacia lo Absoluto, pueden surgir definiciones que, en vir-

tud de las determinaciones relativas al ámbito universal-supratemporal, irrumpen de manera violenta y paradojal en el tiempo y muestren lo incondicionado en lo condicionado. Las determinaciones ontológicas son válidas siempre y cuando no eviten la pregunta crucial que les dirige el hombre orientado hacia lo Absoluto. Estas definiciones requieren un ser y una conducta típicos, que se correspondan con el significado que se les adjudica en general y se adapten a la ley, que exige un cumplimiento uniforme. El individuo adquiere realidad sólo cuando representa un tipo particular y encarna las verdades confirmadas; como mero individuo, que quisiera ser nombre y luz por sí mismo, es una nada. Aun allí donde el *orden* ya no tiene raíces en la relación, donde su origen desde la palabra superior está casi olvidado, puede –como construcción secularizada– seguir existiendo con una vida a medias.

En la novela trivial inglesa, por ejemplo, la tradición demuestra su poder devastador cuando aproxima lo individual al modelo tipificado y obliga a la repetición de lo mismo. Si se rompe el *orden* por su participación en lo condicionado, el nominalismo se impone y de las ruinas brota la personalidad objetivamente no vinculada, libremente orientada, a la que se traslada ahora toda realidad. Se define en virtud de una perfección de poder que deriva sin rodeo alguno de una fuente más elevada o que no brota de ninguna excepto de la propia y no conserva su existencia mediante la imitación de modelos dados a todos, sino mediante la cualidad única de su desarrollo. Hombres y cosas que se encuentran unidos en aquel estado de tensión, ahora siguen camino en sentidos diversos; el sujeto se libera de la prisión de lo objetivo, porque el mundo objetual de los entes trata de afirmarse separado del sujeto. Se asemeja a la fachada de una casa en ruinas, el carácter permanece pero no evoca más que la apariencia de los cuartos habitados. Con la exclusión de los *universales*, los tipos de repre-

sentación también se desdibujan; de hecho, al entrar en su ámbito no se produce la fundación del sí-mismo: por el contrario, la personalidad simplemente perdería su realidad si se dejara adaptar al tipo ideal que se ha transformado en esquema.

La personalidad existe en tanto se construye libremente y lo universal-supratemporal no la caracteriza; es una función de ella. Sólo los remanentes de las especificaciones ontológicas confirmadas desde arriba se mantienen como sombras en este ámbito del sujeto no especificado, porque no se ha perdido nada que derive de la relación. La realidad del orden –problemática en la tensión y por ello vinculante– se transforma aquí en validez general y necesidad no problemáticas de legalidades abstractas; tipo social, que abarca y limita la vida, se desmorona y se convierte en manifestaciones individuales típicas, sedimento de la vida sin tensión. Estos fenómenos de fosilización elevados al grado de independencia exhiben una caricatura de las especificaciones sancionadas, afirman el abajo y son un herbario de puras formalidades. El sujeto que conforman carece de carácter como persona, mientras que en la esfera superior, por el contrario, encarna el tipo ideal, que desea perfeccionarse y ser persona; el intento de crearlo a partir de las petrificaciones de su vida sumergida en sí misma es semejante al esfuerzo de los químicos por elaborar sintéticamente el protoplasma. La ontología negativa de la novela policial sólo demuestra que sus personajes son criaturas estereotipadas cuya clave es la *ratio*.

Dado que las figuras humanas están formadas a partir de determinaciones antiguas y superadas que consiguen mezclarse y confundirse, el mecanismo legal que ha tomado posesión de la vida en común asume las características del desarrollo convencional de los acontecimientos. Tomemos por ejemplo el ambiente familiar, que en la novela policial sobresale como un anacronismo, porque se basa en la

unión entre los miembros que la integran: los niños idolatran a sus padres; la desgracia que golpea a las tiernas criaturas es inmerecida y en el hogar silencioso florece la felicidad conyugal. Nada de esto es real ni auténtico, pero es narrado, ya que sólo a través de la repetición de las trilladas determinaciones de aquel ser inaccesible se puede invocar todavía el espectro del ser auténtico.

Por lo general, sin embargo, los autores crean un medio homogéneo para la novela policial, un conjunto de personajes que se agotan en los gestos convencionales y que, con el fin de despertar confianza y seguridad, no deben ser esbozados de acuerdo a su naturaleza. Se puede usar al abogado, por ejemplo, y al cónsul –antes era el militar de alto rango–, porque desempeñan funciones respetadas, cuyo ejercicio ya les brinda desde el principio un rasgo de legalidad. El mundo de los diplomáticos es la deformación estética ideal de la vida en común, porque toma la representación por lo esencial; se revela plenamente con la mera alusión al rótulo que lleva impreso. Cuanto más baste con nombrar el medio para que sea reconocido, en la medida en que pertenecer a él se base en una suma de hechos desconectados será más adecuado marcar la unión en el espacio vacío. Se consolida en la medida en que se logra a través de rango y dinero, los cuales, después que desaparece la tensión, permanecen como símbolos característicos decisivos. La nobleza, seguida por servidores de trajes elegantes, es un contraste estético eficaz respecto de la conducta injusta; la etiqueta actúa como una valla contra lo ilegal y los millones del Mr. Brown de la Quinta Avenida son suficiente compensación por las bendiciones de una existencia orientada hacia las alturas.

Para que las formalidades adquieran un sentido determinante en vez de solamente indicativo, se desarrolla la posibilidad de ocultar las acciones ilegales bajo una actitud correcta. No es necesario simular ser otro, ya que es obli-

gatoria una conducta convencional. Si esto último se convierte en un sucedáneo del ser en estado de tensión, se le facilitan las cosas al que acciona en contra de la ley. Sólo debe modificar los rasgos exteriores que lo caracterizan para fingir ser otro, sin atender al trasfondo, y el mimetismo con el medio oficial reconocido lo protege de ser descubierto. Cuanto más cerca se encuentre el hombre de llegar al ser total, más difícil será lograr una apariencia como ésa; el fragmentado, el dividido, podrá reconstruirse como quiera.

La novela policial tiene un desarrollo del todo coherente cuando protege al delincuente, que suele tener pocas probabilidades de éxito, bajo el manto de la convención que, si bien en el mundo que está vuelto hacia afuera es lo común y legítimo, como estructura argumental que se agota a sí misma en lo exterior, se deja prostituir por cualquiera. La seguridad propia de las definiciones unívocas de la convención aislada, comparada con las formas permanentemente problemáticas de la comunidad vinculada existencialmente, vuelve a ser superada de modo que estas definiciones no aluden a un ser y quedan así a merced del abuso. Su ilimitada posibilidad de uso como máscara no es más que la autorrefutación irónica de lo reglamentario, que fuera de la relación puede afirmarse aún menos que dentro de ella.

Si en la esfera de la novela policial el elemento anímico pierde también su significado constitutivo, no se verifica aún una renuncia total a la psicología. El énfasis definido en los fenómenos anímicos sirve más bien como medio estético para caracterizar el ámbito inanimado en que se agita lo indefinido. Quedan excluidos de esta esfera aquellos hechos que puedan presentársele a quienes permanecen en estado de tensión, así como quedan excluidas también aquellas realidades adquiridas en las capas intermedias concretas y que, a pesar de la oscuridad, todavía dan testimonio de la existencia que tiende hacia lo alto. Así como el mundo de la *ratio* no cree en la palabra revelada y rechaza

el milagro, se cierra también a los *daimones* conjurados mediante fuerzas mágicas que habitan el reino situado entre las esferas superiores e inferiores, porque ese mundo sólo puede reflejar lo que le es ajeno como imágenes deformadas. La novela policial sólo incorpora, en consecuencia, hechos y contenidos de sentido relativo que surgen de la existencia constantemente transfigurada, sólo con el fin de destruir su propio sentido. Y si bien los desvaloriza para reducirlos en derivados de aquellos elementos anímicos –carentes de sentido en sí mismo–, tiene la intención de eliminarlos como construcciones aparentes. El visionario se convierte en sonámbulo, el mago dispone de las fuerzas de la sugestión, la anormalidad física se transforma en el fundamento de realidades que en esta esfera no encuentran expresión. Incluso estando ya prohibidas, cuando estas realidades son solamente una derivación, se encuentran cerradas. De hecho, no todo termina con la disolución en lo físico: en lugar de ser cierre y fin, lo físico es más bien un vínculo que ubica y reubica a la *ratio* absoluta según sus requerimientos. El estado psíquico, sobre el que se apoya el contenido suprapsicolóico, se convierte para la *ratio* en un elemento indiscutible, que pone al servicio de sus propios fines. Para manifestar su predominio, en la novela policial además están insertas, con buen criterio estético, una multitud de rasgos psicológicos individuales en los cuales la *ratio* puede poner a prueba su poder. Estos rasgos no son rasgos constitutivos de un ente individual de significado exclusivamente sintomático para la manifestación del ser humano total por ellos confirmado; son características estables de uno u otro producto artístico del hombre que no se aferran a nada, impulsos anímicos aislados que en ciertas situaciones vuelven a presentarse una y otra vez, o que caracterizan la conducta de clases, naciones o profesiones íntegras. Son, de hecho, jirones del alma, pero los fragmentos no necesitan completarse; más bien la manera en

que han sido introducidos es prueba suficiente de que se bastan a sí mismos y de que su función estética consiste en exponer el argumento y poner en marcha el intelecto.

En una *nouvelle* de E. A. Poe, el poseedor de una carta que debe permanecer oculta logra que no se le preste ninguna atención conservándola abierta a la vista de todos. Esta conducta no está al servicio de una caracterización del hombre; cumple con el objetivo de darle la oportunidad al detective Dupin de desplegar su perspicacia. Cada determinación psicológica es, por consiguiente, un obstáculo colocado adrede, que la *ratio* condenada al triunfo debe superar. Para que Sherlock Holmes o Asbörn Krag –en quienes se encarna la *ratio*– puedan demostrar su capacidad de análisis, se ubican elementos anímicos con varias incógnitas en una ecuación, cuya solución recae sobre esos representantes del falso logos, una técnica que Hauff ya había comenzado a desarrollar en su cuento de hadas *El judío Abner.*[1] El elemento anímico también puede ser utilizado para dar relieve al intelecto dominante, como trasfondo sobre el cual se destaca claramente. Tiene entonces el efecto de una atmósfera (*Stimmung*), como si fuera una niebla a través de la cual se filtran deducciones reveladoras, o bien se cristaliza en tórridas pasiones, en imágenes aparentemente irracionales que desde el punto de vista estético constituyen un necesario contraste respecto de la *ratio*, pero a las que, al

1. Willhelm Hauff (1802-1827) podría representar la figura del escritor romántico por excelencia. Su prematura muerte dejó trunca una obra rica en relatos fantásticos e infantiles que sólo fue considerada póstumamente. Dentro de ella, *Abner, el judío que no veía nada*, es una rareza que se destaca por un antisemitismo tan vulgar como atroz. Es de recordar que una de las pocas novelas que Hauff dejó en vida fue *El judío Süss*, que un siglo más tarde, en 1940, Veit Harlan llevó al cine para convertirla en uno de los más terribles panfletos del régimen nazi. [N. del E.]

final, la *ratio* doblega y destierra. Generalmente estas imágenes están producidas sólo para poder ser negadas. Existen para perdurar sólo como botín del vencedor, que lo lleva consigo para su propia glorificación. El alma no se encuentra en esta esfera y su realidad no puede ser burlada de peor manera que a través de la profanación que hace de sus fragmentos el pensamiento racional, mientras que allí, donde es real, el espíritu la concentra en una unidad y establece un vínculo con ella.

El vestíbulo del hotel

En la casa de Dios, cuya realidad está ligada a la de la comunidad, la comuna realiza la obra de vinculación, sin que los individuos deban realizarla por sí mismos. En el momento en que los hombres salen de la relación que funda dicho espacio, el lugar conserva tan sólo un significado decorativo. Si ese espacio se precipita en la nada, entonces la sociedad civilizada y plenamente construida puede contar con lugares excelentes, que dan testimonio de su inexistencia, tal como la casa de Dios da testimonio de aquellos que están unidos en realidad.

Ciertamente, la sociedad no es conciente de ello –pues no ve más allá de su propia esfera–, mientras que es sólo a través de la creación estética, gracias a la cual la multiplicidad puede ser proyectada a través de la propia formación social, que se puede percibir la analogía. Las características típicas del vestíbulo del hotel, que en la novela policial aparece repetidamente, señalan que sería la contraparte del templo siempre y cuando se entiendan ambas figuras de manera universal, con el fin de servir únicamente para determinar las dos esferas.

Ambos lugares se presentan como espacio de *huéspedes*. Pero, si la casa de Dios está al servicio de aquel a quien se dirigen los huéspedes, el hall de hotel sirve en cambio a todos los que no se dirigen a nadie. Es el escenario de aquellos que no buscan ni encuentran lo que siempre es deseado, y por eso, en cierto modo, son huéspedes en el espacio en sí mismo, en el espacio que los contiene y que no está destinado a nadie. La nada impersonal representada por el gerente del hotel ocupa aquí el lugar de lo desconocido, en cuyo nombre se reúne la feligresía. Y mientras éstos, para formalizar su relación con Dios, pronuncian su nombre y se consagran a servirlo, quienes están dispersos en el vestíbulo aceptan sin cuestionamientos el carácter incógnito del anfitrión. Se trata simplemente de individuos privados de vínculos; van ingresando uno a uno al vacío empujados por la misma necesidad con la que aquellos anhelan una espiritualidad para la realidad y, en ella, se elevan desde ninguna parte hacia su determinación.

La comunidad que se reencuentra para orar y adorar a Dios en su casa surge de la imperfección de la vida en común, no para superarla sino para tenerla siempre presente e integrarla permanentemente al estado de tensión. Su recogimiento es *recolección* y unificación de esa vida colectiva orientada hacia el otro, que pertenece a dos ámbitos diversos: el espacio amparado por la ley y aquel que se encuentra más allá de la ley. En el espacio de la iglesia –aunque no sólo allí– se encuentran los dos caminos separados; aquí se quiebra la ley sin que nadie la quebrante; la escisión paradojal experimenta aquí su legitimación mientras que su lenta continuidad se ve siempre superada. Mediante la edificación de la comunidad, el colectivo vuelve a reconstruirse una y otra vez desde el principio, y la elevación por sobre la vida cotidiana evita que lo cotidiano se hunda. Este retorno de la comunidad a su punto de origen está vinculado a limitaciones espaciales y temporales,

por cuanto tal retorno atraviesa la comunidad mundana y se realiza a través de solemnes celebraciones especiales; todo esto no es más que un signo que indica la posición problemática del hombre, situado entre el ámbito superior y el inferior, constantemente constreñido a fijar una posición independientemente de lo dado o lo alcanzado en el estado de tensión.

Como la esfera inferior está caracterizada por la ausencia de tensión, reencontrarse en el hall del hotel no tiene ningún sentido. Más precisamente, también aquí se produce el desprendimiento de lo cotidiano, pero esta desvinculación no conduce a que la colectividad, en cuanto comunidad, se cerciore de su propia existencia, sino que desplaza las figuras del ámbito irreal del mecanismo a un lugar en que, si fueran algo más que puntos de referencia, podrían caer en el vacío.

En el hall, uno se encuentra enfrentado *cara a cara con la nada*, no es otra cosa más que un mero espacio vacío que –a diferencia, por ejemplo, de la sala de reuniones de una sociedad anónima– no sirve siquiera a un fin establecido prefijado por la *ratio*, fin que eventualmente podría coincidir con una indicación percibida en la relación con lo Absoluto. Pero si la estancia en el hotel no brinda ni una visión de futuro ni una perspectiva de escape, crea, sin embargo, una distancia abismal respecto de la vida cotidiana, que puede aprovecharse –como máximo– en un nivel estético, entendiendo aquí por estético como la determinación del hombre no-existente, el residuo de aquella esfera estética positiva que en la novela policial permite relacionarse a la no-existencia. Un apático sentimiento de satisfacción se apodera de quienes no hacen más que cambiarse de un asiento a otro, inactivos, ante el mundo que se crea a sí mismo, cuya intencionalidad percibimos sin asociar a ese mundo con la idea de una intención.

La definición kantiana de lo bello encuentra aquí su realización, poniendo en práctica el aislamiento del ámbito

estético así como la propia ausencia de contenidos. De hecho, los individuos vaciados de contenido, arquetípicos de la novela policial son, en su calidad de complejos construidos racionalmente, comparables al sujeto trascendental. En estos individuos la facultad estética es separada por el impulso existencial del hombre total, y en consecuencia pierden realidad para convertirse en una relación puramente formal, que se comporta de manera tan indiferente respecto del sí-mismo como de la materia.

El propio Kant trató de no tener en cuenta este temible esfuerzo final del sujeto trascendental, porque para él lo trascendental todavía pasa directamente al preformado mundo sujeto-objeto. En lo estético, Kant, tampoco renuncia totalmente al ser humano total, como podemos comprobar en su definición de lo sublime, que incorpora lo moral al cálculo y así trata de volver a reunir los restos del todo hecho añicos.

En suma, en el vestíbulo del hotel, lo estético –que no tiene nada de sublimidad– es representado sin tomar en cuenta estas intenciones orientadas hacia el ámbito superior y, al mismo tiempo, la fórmula "finalidad sin fin" agota su contenido. Así como la recepción es el espacio que no apunta más allá de sí mismo, el estado estético que se le asigna se establece como última barrera. Está prohibido atravesarla cuando se obstruye la tensión que lleva a dicha ruptura y las marionetas de la *ratio* –que no son hombres– se apartan de su actividad. Pero la esfera estética, en cambio, se desarraiga; oculta lo superior en lugar de señalarlo y expresa sólo el propio vacío que –según el sentido de las palabras de esa definición kantiana– es una simple relación entre facultades. La esfera estética sólo se eleva por sobre la insignificante armonía formal únicamente cuando resulta útil para algo; sólo cuando, en lugar de exigir autonomía, se incorpora a ese estado de tensión que no está referido a ella. Si el hombre está orientado hacia aquello que se

encuentra por sobre las formas, entonces también lo bello puede madurar, que es lo bello realizado, porque es consecuencia y no meta, mientras que si es elegido como meta sin consecuencias, sólo queda de lo bello la forma vacía. Tanto el hall del hotel como la casa de Dios responden al sentido estético que presenta en ellos sus legítimas exigencias; sin embargo, si en el templo lo bello tiene un lenguaje con el cual incluso puede testimoniar en su contra, en el vestíbulo lo bello será mudo en sí mismo e incapaz de encontrar lo otro. Hundida en los confortables y elegantes sillones, la civilización que tiende hacia la racionalización se extingue, mientras que, en cambio, los ornamentos de los bancos de la iglesia surgieron de aquel estado de tensión que le otorga un sentido denotativo. Así los cantos corales, que son expresión de la función sacra, en el hall se transforman en popurrís cuyas melodías estimulan la pura trivialidad y la devoción queda degradada a un placer erótico que se agita sin objeto.

En el vestíbulo del hotel la uniformidad de los fieles se refleja deformada. Cuando se forma una comunidad, desaparecen las diferencias entre los hombres, porque las criaturas han sido determinadas de manera uniforme y ante el espíritu que las define desaparece lo que no lo define a él mismo: los límites necesarios que establecen los hombres y la separación que opera la naturaleza. En la casa de Dios lo provisorio de la vida en común se experimenta como tal; el pecador ingresa al "nosotros" de igual forma que el justo cuya seguridad se ha quebrado. En resumen, todo lo humano tiende a su propio condicionamiento y, como consecuencia de ello, genera así la igualdad de lo condicionado; lo grande se pierde junto a lo pequeño, el bien y el mal se mantienen en equilibrio cuando la comunidad se relaciona con aquel a quien no puede abarcar en medida alguna. Relativizar las cualidades de esta manera no conlleva una mezcla, sino que las eleva a la

realidad, porque la relación ordena por último sacudir las penúltimas cosas, pero sin destruirlas. La uniformidad es positiva y esencial, no reducción y tablado, es el perfeccionamiento de lo diferente que debe renunciar a su independiente ser-particular para que sea rescatado lo más particular. En la casa de Dios, este elemento irreductiblemente propio e idéntico es esperado y deseado; permanece en las sombras mientras sólo existen confines humanos, pero cuando el hombre llega a su propio límite, arroja su sombra sobre las particularidades.

En el hall del hotel, la igualdad no se basa en la relación con Dios sino en la relación con la nada. La separación aquí, en el espacio de la ausencia de relación, no permite el accionar inútil, sino que lo abarca en pro de una libertad que sólo puede referirse a sí misma y que por ende se consume en distensión e indiferencia. Mientras que en la casa de Dios las diferencias humanas se hunden en su transitoriedad, desenmascaradas por aquel rigor moral ante el cual cede la certeza de lo definitivo, una vida privada de orientación y vocación conduce a un simple juego que eleva la insignificancia de lo cotidiano al grado de seriedad. La definición que da Simmel de la sociedad como una "forma lúdica de la socialización" se justifica plenamente, sólo que no va más allá de la descripción. Lo que se manifiesta en el vestíbulo del hotel es la coincidencia formal entre las figuras, una igualdad que significa vaciamiento, no compleción. Nos apartamos de la actividad, tomamos distancia de las particularidades de "la vida auténtica", sin someternos, sin embargo, a una nueva definición que limite el ámbito de aplicación de esa determinación desde arriba; entonces desaparecemos inevitablemente en un vacío indefinido, y nos convertimos en "miembros de la sociedad en general", superfluos e ignorados, que se entumecen cuando participan del juego. Se deja sin efecto una convivencia que ya es irreal en sí misma, pero esto no significa elevarse, desga-

rrándose, hacia la realidad; es mucho más un deslizarse hacia abajo en la mezcla doblemente irreal de átomos indiferenciados, de los cuales se forma el mundo aparente.

Si en la casa de Dios se manifiesta la criatura que se reconoce como representante de la comunidad, en el hall del hotel va apareciendo de la misma manera el elemento básico insustancial al cual debe remontarse la socialización racional. Se asemeja a la nada y surge de manera análoga a conceptos universales abstractos y formales, a partir de los cuales el pensamiento –que se desprende del estado de tensión– cree comprender el mundo.

Estas abstracciones son imágenes inversas de los conceptos universales recibidos en la relación: despojan lo dado incomprensible de su posible contenido, en lugar de elevarlo a la realidad clasificándolo entre las especificaciones superiores; no se refieren al ser humano total orientado, que, llevando el mundo consigo, se expande en dirección a ellas; son establecidas, en cambio, por el sujeto trascendental que las hace partícipe de la impotencia en la que cae por haberse arrogado el carácter de testigo del mundo. Si también la *ratio* suspendida en el aire –vagamente consciente de su limitación– asume los conceptos de Dios, libertad, inmortalidad, lo que encuentra no son los conceptos existenciales del mismo nombre y el imperativo categórico no reemplaza, de hecho, al mandato que resulta de una decisión moral. La incorporación de estos conceptos al sistema confirma, en todo caso, que uno no desea apartar la realidad perdida; es tan sólo que uno no la capta, porque la busca con los recursos de un pensamiento que se ha separado de ella. El abandono de la *ratio* no se lleva a cabo hasta que ella se quita la máscara y cae en el vacío de algunas abstracciones que ya no son imitaciones de determinaciones superiores; cuando renuncia al unísono fascinante, seductor y se busca a sí misma en el concepto.

Como lo incondicionado, sólo le resta entonces la nada, reconocida ahora abiertamente y en ella, extendiéndose de abajo hacia arriba, trata de fundar la realidad que ya no tiene. Si para el hombre que se encuentra en el estado tensión Dios se convierte en la salida y la entrada de lo creado, el intelecto –vuelto hacia sí mismo– produce a partir de la nada la plenitud aparente de la forma. Lo que el intelecto piensa arrebatarle al mundo es esa generalidad originaria privada de significado, que se separa de la nada sólo en la necesidad de constituir la cosa determinada. En suma, sustraer pues el mundo a la mayoría; aquel mundo que sin embargo sólo es tal cuando realmente es interpretado por lo verdaderamente experimentado. El intelecto reduce las relaciones que constituyen la multiplicidad al común denominador del concepto de energía, que está separado de la nulidad apenas por una capa sutil. O bien, priva al suceso histórico de la paradoja y lo concibe nivelado como progreso en el tiempo unidimensional. O, incluso, para recuperar la propia dimensión del residuo libre del ser del hombre total, y para atravesar las esferas en toda su amplitud, el intelecto eleva –en apariencia, engañándose a sí mismo– la "vida" irracional a la dignidad de entidad. Si se usan como fundamento estas reducciones extremas de la realidad, se puede alcanzar –y la *Lebensphilosophie* de Simmel lo confirma– una imagen distorsionada, no menos exhaustiva, de los hallazgos obtenidos en las esferas superiores, como ocurrió cuando las palabras "Dios" o "Espíritu" penetraron en el mundo. Y de manera todavía más inequívoca, así como el empleo incorrecto de las categorías acabó por que éstas resultasen incomprensibles, el uso de vacuos conceptos abstractos no revela otra cosa que la posición fáctica del pensamiento desaparecido.

Estos términos, anunciados con sonidos de trompetas, que hacen emerger la diferencia desde la uniformidad de la

nada, se corresponden con los huéspedes del hall del hotel, que hacen desaparecer al individuo detrás de la igualdad superficial de las máscaras sociales. Transformados por el traje de etiqueta, estos últimos eliminan al ser particular (*Sondersein*) indefinido, que en la casa de Dios cede a esa igualdad invisible de los fieles, a partir de la cual se renueva y se define el ser particular. Y la banalidad de sus discursos, referida inútilmente a objetos insignificantes, para que uno pueda encontrarse en su exterioridad, se contrapone a la oración, que señala hacia abajo aquello que ociosamente rodea.

También el respeto por el silencio, tan recomendado en el vestíbulo del hotel como en la casa de Dios, indica que los hombres se consideran iguales en ambos espacios. Así se describe el hall del hotel en *La muerte en Venecia*: "En la habitación reinaba el silencio solemne que se desea en los grandes hoteles. Los mozos en servicio se desplazan suavemente. El sonido de la vajilla del té, una palabra musitada: eso era todo".[1]

La solemnidad inútil de este silencio convencional no brota de una consideración recíproca, como puede interpretarse por lo general, sino que está al servicio de eliminar las diferencias; es un silencio que hace abstracción de la palabra diferenciadora y obliga a descender a la igualdad ante la nada; un silencio que se vería perturbado por una voz atravesando el espacio. En la casa de Dios, en cambio, el callar implica el retorno al recogimiento en el sí-mismo hacia lo Absoluto; mientras que la palabra dicha a los hombres sólo es eliminada para liberar la otra palabra que, dicha o no dicha, está por encima de los hombres.

1. Th. Mann, *La muerte en Venecia*, Barcelona, Edhasa, 2006, pág. 56. [N. de la T.]

El diálogo entre los sujetos carece aquí de importancia; por consiguiente, los miembros de la comunidad son anónimos. El nombre propio ya no tiene validez ante los otros, precisamente porque la esencia empírica que ese nombre designa desaparece en la oración; por tanto, no se conocen entre sí como los individuos particulares, insertos en el mundo con su ser condicionado. Si el nombre propio revela a su portador, lo separa al mismo tiempo de los nombrados, revela y oscurece simultáneamente. No es casual que los amantes quieran eliminarlo, como si fuera una última pared que los separa. Sólo renunciando al nombre propio, poniendo así fin a la unión parcial en las esferas intermedias, es posible lograr la unión abarcadora de los que, saliendo del claroscuro del contacto recíproco, entran a la noche desflorando la luz del misterio superior. Como no saben quién es el prójimo (*Nächste*), el vecino (*Nachbar*) se convierte para ellos en el prójimo, porque de su fugaz aparición caricaturizada surgirá la criatura que tiene sus mismos rasgos. Sólo aquellos que están ante Dios de hecho, se sienten lo suficientemente extraños entre sí como para reconocerse como hermanos; se revelan sólo en la medida en que pueden amarse sin conocerse y sin nombrarse. En la frontera de lo humano rechazan su nombre, para que les sea otorgada la palabra que los afecta más claramente que cualquier estatuto humano; mientras que en el ocultamiento provocado por la relativización de las formas plásticas, ellos tratan de reconocer su propia forma. Abiertos así al misterio de las nominaciones, y recíprocamente transparentes en su relación con Dios: así ingresan al "nosotros", que implica una comunidad de las criaturas que supera y justifica todas las divisiones y uniones relacionadas con los nombres propios.

Este "nosotros" limitado por aquellos que quieren liberarse del yo, este "nosotros" que, a causa de la condición humana, se realiza simbólicamente en la casa de Dios, en el

hall del hotel acaba por convertirse en la aislada presencia de átomos anónimos. La profesión se separa aquí del personaje, y el nombre desaparece en el espacio, porque la *ratio* sólo puede adherirse a la masa todavía innominada. Se reduce también a la nada, a partir de la cual querría engendrar el mundo, a los individuos aparentes a quienes les ha sustraído la individualidad; el carácter incógnito no persigue otro fin más que el movimiento fútil dentro de los carriles de la convención. Si el sentido de la anonimia se agota en la representación del principio exento de valores y en la exposición de una normalidad formal, entonces la *ratio* no produce la unión de quienes han sido liberados de la opresión del nombre, sino que despoja a aquellos que se encuentran allí de la posibilidad de unión, lo cual podría garantizarles el nombre. Fragmentos de individuos se deslizan en el nirvana de la distensión (*Entspannung*), innumerables rostros se pierden tras las páginas del periódico, y las permanentes luces artificiales iluminan simples maniquíes. Un ir y venir de desconocidos que, con la pérdida de aquello que los caracterizaba, se convierten en formas vacías que vagan por el lugar inaprensibles como leves espectros. Si tuviesen una interiorioridad, ésta carecería de ventanas; y se disolverían en la conciencia de un abandono infinito, en vez de reconocer su hogar en la comunidad. En tanto simples exterioridades, desaparecen por sí solos y expresan su no-ser mediante una afirmación estéticamente mala por la cual se reconocen recíprocamente como extraños. A ellos, el espectáculo de la superficie les resulta seductor; el perfume de lo exótico los acaricia voluptuosamente. De hecho, para consolidar la distancia –cuyo carácter definitivo los atrae– se reflejan contra una proximidad que ellos mismos invocan: su fantasía monológica les asigna designaciones a las máscaras que usan como un juguete frente a la persona que tienen enfrente. El fugaz intercambio de miradas que genera la posibilidad de un intercambio, sólo es

admitido porque la quimera de tal posibilidad confirma la realidad de la distancia. Como en la casa de Dios, el anonimato revela también aquí el sentido del nombrar; sin embargo, mientras que allí la ausencia del nombre representa una ansiosa espera en el estado de tensión, en el hall del hotel implica un retorno hacia aquella inmensa y desconocida profundidad que el intelecto transforma en el lugar de origen de todos los nombres. Pero si no se percibe el grito que unifica el "nosotros", entonces, quienes han huido de la forma se separan irrevocablemente.

En la comunidad surge toda la colectividad, porque la relación inmediata con el misterio supralegal revela la paradoja de la ley, que puede quedar suspendida en la actualidad de la relación con Dios. La ley tiene algo de anteúltimo, algo que pasa a un segundo plano cuando se produce la conexión que desanima a quien se siente seguro y anima a los que están en peligro. También estas desprevenidas figuras que se encuentran en el vestíbulo del hotel representan a toda la sociedad, pero no porque aquí se revele la trascendencia sino debido a que el engranaje de la inmanencia todavía está oculto. El misterio no conduce a los hombres más allá de sí mismos, sino que se desliza insertándose entre las máscaras. En vez de atravesar el aspecto exterior de los hombres, adopta la forma de un velo que reviste todo lo humano. No anticipa la pregunta sobre lo provisorio, sino que bloquea el mismo acto de preguntar que surge de este provisoriedad.

"Se confirma una y otra vez –dice un fragmento de la muy estudiada novela policial de Sven Elvestad *La muerte entró en el hotel* (1921)– que un gran hotel es un mundo en sí mismo; este mundo es como el otro gran mundo. Aquí van y vienen los huéspedes ociosamente con sus personalidades estivales ligeras, despreocupadas, sin sospechar que entre ellos se mueven extraños misterios". Extraños misterios: la frase tiene un doble sentido irónico. Por una parte

se refiere en general al encubrimiento de la existencia vivida; por otra, al misterio superior deformado, que puede eventualmente concretarse en las acciones ilegales que amenazan la seguridad. El secreto que envuelve toda la espesa red de relaciones legales e ilegales al que apunta la expresión según su significado primero e inmediato es un signo de cómo en el hall del hotel la falsa vida que se desarrolla en la pura inmanencia se ve obligada a retroceder a su indiferenciado comienzo.

Si el secreto se revelara, la mera posibilidad se transformaría en el hecho real; con la escisión de lo ilegal de la nada surgiría el "algo" (*Etwas*). La gerencia del hotel, por consiguiente, les oculta cuidadosamente a los huéspedes los hechos reales contenidos en aquella nada, que podrían destruir aquella situación poco estética. Como el misterio superior, que ya no se percibe, el misterio del hall impulsa a los lo escudriñan más allá del centro donde la ley designa la frontera.

Así, este mismo misterio, que representa la deformación del fundamento superior y por lo tanto la abstracción máxima del peligro que desgarra la vida inmanente, destierra a los hombres en aquella neutralidad condensada, característica del comienzo carente de sentido del cual surge el centro de la apariencia (*Scheinmitte*). Las particularidades al servicio de la *ratio* emancipada no pueden, en consecuencia, evadirse debido al veto impuesto por el propio misterio. En el vestíbulo del hotel la *ratio* autónoma consolida su triunfo sobre *el algo* colaborando con el predominio de las convenciones codificadas, con el fin de que puedan imponerse. Dichas convenciones se encuentran tan erosionadas que la actividad que representan es, a la vez, un hacer oculto; un hacer que brinda protección tanto a la vida legal como a la ilegal, porque, en cuanto forma vacía de toda sociedad posible, no está orientada a una cosa determinada, sino que se basta a sí misma en su propia insignificancia.

Detective

La totalidad estética que constituye el mundo surgido a partir de la niebla original que envuelve el hall del hotel sería unívoca, si las instituciones insertas en sus contenidos pudieran deducirse de las condiciones que regulan y controlan la sociedad civilizada completamente constuida. En este caso, la novela policial se limitaría a cumplir con la mínima operación estética: por una parte, nos revelaría una imagen de la irrealidad que no podrían percibir aquellas figuras que ella mueve de acuerdo a leyes estéticas, mientras que, por otra parte, permitiría la interpretación de hallazgos entretejidos en un contexto estructural, proyectándolos sobre los correspondientes hechos de la realidad.

Sin embargo, la existencialidad estética no se conforma ya con exhibir evoluciones que se despliegan por sí mismos como marionetas, sino que, inmediatamente, desea incorporar la realidad experimentada al mundo aparente de las esferas inferiores. La representación de lo irreal deforma la realidad por partida doble: la niega, obedeciendo sólo a sus propios presupuestos y enmascarándola, a la vez que es su cobertura, al atacar esos mismos presupuestos. Visto desde

el lado estético, este proceso, que no se refiere al propio objeto referido, asume intenciones que buscan imaginar el aspecto auténtico (*Eigentliche*) de su inautenticidad (*Uneigentlichkeit*).

La reiterada acentuación de lo mismo queda demostrada por el hecho de que la *ratio* como principio constitutivo del mundo desrealizado (*entwirklicht*) domina la escena asumiendo diversos roles. Ella es el elemento condicionante absoluto, fuera del cual no habita nada. Así la ve quien está encastrado en la inmanencia, y que ha sido creado por ella. Avanza silencioso cuando ella lo mueve, mudo, ya que si hiciera preguntas alguna vez, la necedad de la *ratio* no representaría para él el principio, que nunca comienza, ni el final, que no conoce fin.

Pero al mismo tiempo, la *ratio* se ve también condicionada, presa en el estado de tensión, mientras las figuras vagan en el vacío que ella ha conjurado y se convierten casi en hombres anhelantes de aquella realidad de la cual se han apartado. Todo elemento superior que la *ratio* ha repudiado golpea a sus puertas, que ella mantiene bien cerradas. Por ejemplo, la *ratio* sustituye la esfera ética surgida de la relación con lo Absoluto y, en cuanto principio al que se ve subordinada, parece revelar plenamente su paradoja. Resulta claro que la realidad no encuentra palabras capaces de definirla adecuada e íntegramente y, por tanto, debe darse a conocer en el idioma ajeno de categorías inadecuadas, de cuyo balbuceo ella no es más que un eco peculiar. Como, de todos modos, en virtud de la existencialidad de la esfera estética, la decisión de la *ratio* se produce por medio de un mecanismo ligado a lo aparente, estos mismos hallazgos, que en su expresión límite no son más que transformaciones necesarias producidas en la regiones más bajas de los contenidos de las esferas superiores, se saturan de significados que intentan rectificar su sentido distorsionado y revivir ellos esos mismos conteni-

dos. Una interioridad recíproca de intenciones, una rotación del eje, que va de lo inauténtico a lo auténtico, a partir del cual cada perspectiva sucesiva supera la precedente. Mediante esta rotación, que puede desenmascarar a las categorías que impiden el acceso a la realidad, la novela policial logra su trascendencia.

Distante de casi cualquier estado de tensión, el detective vaga en el espacio vacío entre las figuras en calidad de representante de la *ratio*, que se contrapone a lo ilegal para reducirlo, análogamente a las circunstancias de los hechos de la actividad legal, a la nada de su propia indiferencia. El detective no se dirige a la *ratio*, sino que la personifica; no obedece a lo ordenado, como criatura suya, sino que es la propia *ratio* quien cumple su cometido en la no-persona del detective, porque probablemente la disminución del estado de tensión entre el mundo y aquello que lo condiciona no puede demostrarse en el plano estético de manera más dramática que mediante la identificación de la figura con el principio que se impone de manera absoluta. Así como Dios crea al hombre a su imagen, la *ratio* se crea a sí misma en las sombras abstractas del detective, el cual, en lugar de desvanecerse en ella en virtud de la misma dedicación, es desde el principio su real representante. Como la *ratio* no admite un yo, le está prohibido relacionarse con el mundo aparente y, por lo tanto, la acción redentora del detective consiste en la disolución de la cosa determinada "algo" que toma forma de la *ratio* y que ella intenta –no por amor a la legalidad, precisamente– reconducir hacia sí.

Para cumplir con su tarea, el falso logos se transforma en la figura del detective, aunque no es en modo alguno su representación alegórica. O mejor dicho, también la alegoría encarna conceptos generales que han perdido su ser y su capacidad simbólica, por no ser experimentados en la relación con el Absoluto, y deben perdurar –como ídolos

sin vida– en la configuración que los codifica. No obstante, mientras la realidad ya fugitiva obtiene una corporeidad que la preserva en apariencia –una corporeidad que expone con cierta sensación de tristeza los elementos inaprensibles, que sólo se tornan aprensibles en la conexión, en un retrato real y en su imagen invertida–, la *ratio*, a su vez, vacía la realidad que ahora subsiste hasta convertirla en imagen de su propia irrealidad. El sentido de esta identificación es distinto en cada caso: en uno, desea rescatar lo real, conjurar mágicamente mediante su personificación los conceptos ontológicos desaparecidos; en el otro, esa renuncia a lo real, encarna el concepto universal carente de significado. La aparición del elemento impersonal como actor, que deriva de la misma intención de estilización estética que lleva a la caracterización de los otros actores mediante la acumulación de rasgos estampados, conduce a la despersonalización (*Entpersonalisierung*) del mundo surgido a partir de él: lo plenamente impersonal sólo se convierte en figura cuando la persona desaparece en el personaje. El rostro bien rasurado, los rasgos elegantes, además de prescindir de la impronta del intelecto, carecen de significado propio; "el cuerpo bien entrenado, típico de los atletas, movimientos controlados" (según Karl Lerbs en la introducción a las historias policiales compiladas por él con el título de *Der Griff aus dem Dunkel*);[1] modales y vestimenta discretos, ceñidos a la moda y las circunstancias: tal la típica apariencia del detective. Para que su falta de esencia se destaque, se lo mimetiza con los integrantes de la sociedad elegante, que son felices con las mismas cosas, obedeciendo más a las convenciones que a su propio impulso. Aquello que lo revela como representante de la

1. Karl Lerbs, *Der Griff aus dem Dunkel*, Leipzig, Josef Singer Verlag, 1924. [N. del E.]

ratio, cuyo rol continúa inmutable, es sobre todo el nombre que le adjudica cada autor en particular, que llega a convertirse en una suerte de contraseña inalienable. No importa que se llame Sherlock Holmes, Rouletabille, Joe Jenkins:[2] la denominación que lo caracteriza permanecerá intacta en la secuencia de apariciones; y de este modo, también él seguirá siendo el mismo.

La pretensión de autonomía de la *ratio* convierte al detective en una contraparte de Dios mismo. Lo inmanente, renegando de la trascendencia, toma su lugar y, cuando el detective aparece como omnisciente y omnipresente, y puede –bajo la forma de la providencia– impedir o incluso llevar a buen fin determinados acontecimientos, en tal caso lo inmanente es sólo expresión estética de esa transfiguración. Sin embargo, el detective no es Dios en el sentido clásico, es decir, en virtud de la perfección de su forma o el poder irreductible de su esencia, sino que es debido a su capacidad para descifrar el misterio de lo conformado sin siquiera haberlo tocado y apropiarse de casi todos sus rasgos esenciales a través de la deducción intelectual; esto lo define como guía. La novela revela, por ende, de manera indiscreta, lo que la *ratio* cegada no puede ver: es decir, qué poco de su pretendida divinidad tiene real importancia en la realidad. Pues, en los ropajes del detective, con dimensiones falsas, en lugar de crear al ente (*Seiende*) incomparable, en lugar de transformar y evaluar a los

2. Sherlock Holmes, naturalmente, no necesita presentación. Los otros dos personajes conocieron en su momento también cierta notoriedad. Joseph Rouletabille fue creado por el francés Gaston Leroux, el creador de *El fantasma de la Ópera* (1910), y participa en ocho novelas, la primera de las cuales es *Le mystère de la chambre jaune* (1907) y la última *Rouletabille chez les Bohémiens* (1922). En cuanto a Joe Jenkins, fue un peculiar detective creado por el inglés William Heinemann. [N. del E.]

hombres, da vida a pseudohombres sin cuestionamientos y como productos terminados, cuyas leyes de movimiento conoce y utiliza, y lleva a cabo acciones que no se refieren a ellos, en lugar de dar testimonio de sí misma a partir de la marcha del destino.

Este detective-Dios es Dios sólo en un mundo que Dios ha abandonado y no es, por consiguiente, un mundo auténtico; domina lo insustancial y reina sobre funciones que carecen de portador. En la realidad, la representación del papel de Dios hallaría su fin, la *ratio* perdería allí su poder aparente, que no es más que robado, y el detective se vería como el descendiente tardío y desnaturalizado del espectro de Laplace; ciertamente no como Hijo de Dios.

Sin embargo, ser Dios tampoco es su ocupación principal. Es sólo la desposesión de Dios en las regiones inferiores lo que obliga a la representación estética de esta región a adjudicarle atributos a la personificación del principio constitutivo de la esfera que sólo son propios de la trascendencia, así como a crear una figura que no puede tener contraparte en las esferas superiores, pues en ellas la realidad divina siempre se muestra más poderosa, más elevada. Donde no es reconocida, esta representación estética debe mostrarse necesariamente de manera ilusoria, enmascarada, porque lo real se impone siempre contra la voluntad de lo irreal. De esta forma, la realidad divina se condensa en el representante de la *ratio* como en el títere supremo de esa esfera oscura, convirtiéndose en una caricatura de sí misma en el caos, ingresando plenamente en ese espacio vacío y ocupando aparentemente el puesto libre. La figura sobre la que esta representación estética se instala asume otros significados, otros significados además de este significado extremo e insostenible –significados que deberían realmente ser encarnados si se tratara de la representación de la realidad. Si en la sociedad totalmente racionalizada el detective es el representante del principio absoluto, consti-

tuye al mismo tiempo la única correspondencia posible para esas formas que en el límite de la ley o más allá de sus límites alcanzan la relación con lo absoluto. Al personificar lo incondicionado deformado, debe alterar también a las personas que se relacionan con lo incondicionado.

Por ejemplo, cuando un sacerdote secularizado escucha la confesión de los delincuentes, nadie más –con excepción, quizás, del biógrafo de sus actos– se entera, y se convierte así en partícipe de secretos que sabe custodiar sin conservarlos dentro de sí. Recibe la confidencia, no tanto en pro de la justicia o como mediador que administra la absolución, sino más bien para autoglorificación de la *ratio*, aplicando para sí aquel sacrificio que no puede comunicar a los otros. Él celebra sus misas en el hall del hotel y para su propia gloria, un poco más diabólicas que las misas negras, porque están pensadas para veneración del indiferente, que carece de la positividad del demonio.

Resulta característico que, en este atrio profano, el culto sólo pueda llevarse a cabo con éxito si este acto permanece oculto a la masa. Su sentido es liberar a esta última de algún mal determinado: como además, en tanto acción de la *ratio*, se sustrae a la participación, debe destruir en secreto los factores perturbadores. La saga de Chesterton *La inocencia del padre Brown* transforma verdaderamente al detective en cura, y lo revela así también como representante en las regiones inferiores. En este particular caso el análisis racional es llevado *ad absurdum*, mostrando que el sacerdote posee una capacidad de comprensión que llega más allá de lo humano, superior incluso a la lógica pura, que se ha deshumanizado. De forma tal que al detective se le atribuyen las cualidades del monje. Como el que se encuentra aislado en su celda, se entrega solitario a sus meditaciones, y sólo lo acompaña la inevitable pipa que anuncia estéticamente su separación de la gente. Pero mientras que aquí la estricta clausura es un mandato de la

ratio que desea llegar a sí misma, en el caso del monje es el instrumento para el recogimiento, que lo conduce al Otro. La pequeña recámara silenciosa los abarca a ambos: al concentrado, que se desprende de todo lo humano y empírico, mientras al otro lado encontramos al piadoso, que resume plenamente lo humano; ambos necesitan de su solitaria calma para poder ejecutar, de manera exclusiva, el mismo trabajo dentro de esferas diferentes.

El ejercicio de esa tarea no sólo convierte al detective en una caricatura del monje, sino que lo hace también contraparte del héroe, el héroe de la *ratio*, que afirma una verdad certera en cualquier circunstancia. A decir verdad, sólo aparece en ese rol sin ser, de hecho, más que la apariencia de un héroe. Él no conquista al absoluto incierto luchando en el mundo condicionado, sino que lucha en el mundo como si fuese lo absoluto mismo. Y esto es así porque no está sujeto al condicionamiento, ni se debate en el trágico conflicto que lo condenaría a un fracaso ineludible. Triunfar significa, más bien, un *a priori*, y su heroísmo es por ende sólo un malentendido de lo genuino, que únicamente la muerte –que libera definitivamente a lo condicionado de la paradoja– puede sellar.

El héroe es héroe cuando puede morir; el detective, en cambio, no puede morir, porque la *ratio* sin fin debe comportarse heroicamente y, si llegara a morir, su muerte sería sólo un hecho contingente (quizás producto de una debilidad en la fantasía del autor), en lugar de una prueba final. Así se nos presente siempre imperturbable, o bien persiguiendo a los criminales con osadía, como un caballero *sans peur et sans reproche*: los rasgos heroicos son sólo el ropaje de quienes han sido arrebatados al destino, engendros de la intención estética que debe hacer visible en la realidad todas las contrapartes de la figura. En un análisis posterior, esta intención estética hace aparecer al detective como un mago, le concede el poder del hechizo y las actitudes del

maestro, poderoso en las artes ocultas del encantamiento y el sortilegio. La magia, no obstante, atraviesa con dificultad el filtro de las esferas; su negación es el proceso racional al cual se reduce, en las regiones inferiores, la forma del hechizo como todas las otras.

Para poder encontrar el elemento mágico, que ha desaparecido en este proceso sin haber alcanzado realmente un valor formal, la novela policial le asigna el rol de lo aparente. Así, como un taumaturgo de alto bonete puntiagudo y manto salpicado de estrellas, opera el detective sobre la masa y quizás él mismo se crea lector de runas, conocedor de cosas y signos misteriosos. Aquí el elemento mágico pierde su valor, se lo convierte en una broma, un saber de antesala, que puede satisfacer al círculo exterior pero no el íntimo, que procura penetrar en los misterios de la *ratio* atravesando el velo mágico. La inversión se ha completado: el misterio público del intelecto liberado de los vínculos adopta la dignidad de lo esotérico, porque el intelecto, en cuanto principio universal, también representa en forma de magia aquel misterio al que sólo los iniciados se pueden consagrar. Pero el propio poder mágico, en cambio, despojado de su sentido por ese intelecto, se reduce al grado de un timo, un cuco; se convierte en objeto del ridículo.

Una usurpación que despoja de sus derechos al falso soberano, sin ubicar al legítimo en su lugar, porque la magia es la anticipación de lo divino, que se desnaturaliza hasta convertirse en un espejismo cuando supera la pregunta; la *ratio*, que destruye su pretensión, no es el espíritu que apunta más allá de lo configurado que habita en las exégesis alegóricas. La *ratio* ni siquiera es la diosa de la razón, que niega su origen pero al mismo tiempo, involuntariamente, lo revela. Finalmente, la *ratio* es, por excelencia, el pensamiento que oscila libremente en el vacío, que sólo se refiere a su vacío profano. Combatiendo la magia, este

pensamiento enciende también un inveterado odio entre familias; ambos, intelecto y magia, presuponen el conocimiento desvinculado del estado de tensión, pero la magia transforma la buena infinitud del conocimiento en mala finitud, mientras que el intelecto intenta pasar de la prisión de la buena finitud a la mala infinitud. Su personificación se convierte en última instancia en la máscara del aventurero que recorre de un extremo a otro el tiempo que fluye sin relacionarse nunca con el elemento último. Así como procura el instante que sólo puede encontrarse si no es buscado, el detective emprende la aventura de la *ratio* por sí misma, que no encuentra un final. No tiene la insaciabilidad del aventurero, su constante esperanza ni su constante desilusión; no vaga sin destino en el desierto para alcanzar lo que ha perdido, sino que, antes bien, los "casos singulares" se topan con él o le son asignados. Fuera de esa infinita secuela, ya no desea otra cosa.

Avanzando impulsado de tarea en tarea, exhibe tan sólo el *progressus ad indefinitum* de la *ratio*, que resuelve las misiones asignadas sólo en lo infinito deformado. El aventurero es portador de un proceso objetivo que, por una parte, le exige a la psiquis cierta tensión cuando ella se hace cargo de la tarea, y por otra, le permite volver a relajarse cuando se presenta una pausa entre los casos. Esta relajación, sublimación de la desilusión, es el único signo vital del alma. Con esto nos demuestra que no está establecida como existente, porque si la figura representada se encuentra en estado de actualidad, el alma existe menos que nunca. Se separa de manera tan absoluta que ni siquiera conserva el derecho de exigir, por su estado de relajación, que la aventura se interrumpa, sintiéndose sólo relajada cuando una acción de la *ratio* llega a su fin por sí misma. A diferencia del detective, que espera pasivamente, el aventurero no aguarda los acontecimientos, sino que los produce y los vive de manera desinteresada, esperando satisfaccio-

nes de cada uno de ellos. No puede detenerse, porque no tiene de dónde sujetarse; pero cuando se desliza de una experiencia a otra; ya suceda contra su voluntad o por la obstinación de querer una experiencia sin fin, porque la vida debe ser vivida hasta el fin, no puede ser rescatada de su infinitud. Su subjetividad abandonada lo empuja hacia adelante en el tiempo; el detective, en cambio, es impulsado para que siga sin llegar a una conclusión, para satisfacer el mandato objetivo de la razón, que ansía inútilmente realizarse en el tiempo.

El detective comparte el destino de permanecer fuera de la vida en común con aquellas formas que relacionan la existencia delimitada dentro de la ley al misterio que domina tales leyes. Si bien no está ligado a lo absoluto, el detective lo personifica; esta identidad con el principio constitutivo de la esfera en la que es colocado, lo libera del mecanismo asociado a tal principio. Al condenar al detective al celibato, la novela revela estéticamente su aislamiento. Análogamente al sacerdote católico, vive en la condición excepcional del célibe, asistido en todo caso por un ama de llaves que –ante la falta de necesidades sexuales– debe ocuparse del lavado, las comidas suculentas y sus maletas, suponiendo que las haya, y que ningún otro sirviente confirme con evidencia aún mayor la ausencia de cualquier otra relación humana. Su condición de soltero no surge de la renuncia por amor a algo más elevado, sino que se trata de una soltería *a priori* que plasma la situación de la *ratio*, que, tras haberse elegido como criterio universal, no sabe de concesiones ni a qué debería adaptarse. Ni humana ni divina, soberana en ese reino que Lask define como lo "no-sensible" (*Unsinnliche*), la *ratio* se manifiesta simplemente carente de deseos y de relaciones. No desciende a la Tierra como hace Dios al encarnarse como la persona divina, ni aspira dramáticamente a alcanzarlo, sino que sólo se realiza como proceso despegado de las masas.

El detective, por ende, se entiende como un *neutrum*, ni erótico ni puramente espiritual, sino como un "Ello" que no alcanza a verse afectado, cuya objetividad se explica a partir de un intelecto en el que nada puede influir porque se basa en la nada. Para que su personificación pueda resultar estéticamente comprensible, la novela policial (y muy en particular la anglosajona) le confiere rasgos puritanos, lo convierte en modelo de ascetismo intramundano, es decir, que en el mundo reduce la importancia del mundo y lo traslada por completo a la cosa. Sin embargo, el aislamiento del detective no surge de la confianza en la predestinación de esa configuración ascética, introducida sólo para hacer comprensible en los estratos intermedios el fenómeno con el que se ejercita la mimesis y, en consecuencia, fundamentar así, sobre el plano empírico-práctico, su fenomenología, que, retornando a la *ratio* emancipada, sólo sería accesible teóricamente (lo cual resultaría imposible para comenzar una construcción estética).

Es precisamente a partir de este esfuerzo que suele interpretarse muy a menudo la actitud del detective de una manera tal que apoya psicológicamente su racionalidad y trasciende así su irrealidad en una realidad que, en sí misma, no es auténtica. En la novela de Leo Perutz *El Maestro del Juicio Final*,[3] que se presenta desde el principio

3. *Der Meister des Jüngsten Tages* (Albert Langen, Munchen, 1923). *El Maestro del Juicio Final*, Buenos Aires, Emecé 1946. Leo Perutz (1882-1957) nació en Praga en el seno de una familia judía que hablaba alemán, al igual que Kafka, con quien compartió el mismo destino laboral en la compañía Seguros Generales, donde estaba empleado como matemático actuario. Fue un animador de los cafés intelectuales vieneses de principios de siglo XX, y su obra logró la admiración de colegas como Robert Musil, Thomas Mann o Franz Werfel. Su segunda novela, *Mientras dan las nueve*, es un *thriller* psicológico que fascinó, entre otros insignes lectores, a Eric Ambler, Friedrich Murnau y Alfred

como una novela psicológica, aparece en calidad de detective diletante un cierto ingeniero Solgrub, cuya exclusión de la comunidad humana se remonta a una particular frialdad interior, originada por un terrible y ya imborrable recuerdo de guerra.

En Rouletabille, la figura del detective creado por Gastón Leroux, el aislamiento propio de su profesión se debe a que no conoce a su madre; en tanto, en otro contexto, el sagaz Tabaret en la muy refinada novela *Das Alibi*, de Gaboriau,[4] responde a la pregunta del juez de instrucción sobre las razones por las que eligió hacerse detective:

> "Sí, es difícil de explicar. Tal vez sea preocupación, soledad, quizás aburrimiento. No siempre he sido feliz. Ahora tengo una posición bastante acomodada, pero hasta los cuarenta y cinco años sólo tuve privaciones, tuve que renunciar a todo".

Siempre el mismo intento de encontrarle una justificación a un fenómeno inexplicable. Como el rasgo existencial que da origen a la creación estética no puede ingresar por

---

Hitchcock, quien siempre declaró su deseo de llevarlo al cine. También cosechó la admiración de un lector más lejano: Jorge Luis Borges. El crítico Friedrich Torberg definió sus novelas como el "posible resultado de una unión ilícita entre Franz Kafka y Agatha Christie". Murió de un edema pulmonar en Bad Ischl, cerca de Salzburgo, en la frontera entre Austria y Baviera, donde solía pasar los veranos con su familia. [N. del E.]

4. Este heredero francés de Poe, como se ha dicho, introdujo la figura del comisario que luego se hará arquetípica en la literatura policial de su país. *L'Affaire Lerouge* (*Das Alibi* en alemán), publicado en 1863 en *Le Pays* y dos años más tarde en *Le Soleil*, con enorme suceso, vio la primera aparición del comisario Gévrol, el policía rival del detective, el Padre Tabaret. [N. del E.]

la fuerza a esa esfera superior en la que sólo pueden encontrarse las formas, de las que el detective es sólo una máscara –únicamente la mencionada saga de Chesterton reconoce en él a la figura del sacerdote–, los rasgos constitutivos del personaje se interpretan de manera psicológico-inmanente y son, por consiguiente, elevados a la categoría de modos de expresión de una humanidad que, de hecho, deforma la auténtica. En el intento por dirigirse directamente al objeto intencional, se trascienden los fenómenos del *temps espace* al *temps durée*, y el aislamiento apriorístico del detective se convierte así en la consecuencia de algo acontecido en el tiempo vivido (*Erlebniszeit*), de algo que partió de aquella tentativa.

La integridad del detective es soledad, y su procedimiento lógico se basa en la sospecha. El falso logos está condicionado nuevamente por la ruptura psicológica, pero los procesos anímicos no constituyen un elemento último, como lo es la *ratio*, sino que están determinados exclusivamente por aquella relación de la cual reciben límites y órdenes. El irracionalismo, que hace de estos procesos un fundamento, vincula a la *ratio* en conexiones globales, pero al mismo tiempo la deforma, porque todavía comparte el carácter unidimensional del racionalismo. El elemento racionalmente lógico, que por cierto no es autónomo, se transforma aquí en un derivado de lo anímico, o bien, como dice Simmel, en una aparición temporal de la vida, que se vuelve hacia lo psíquico y luego es dominada por él. El elemento lógico brota de un fundamento estéril; una derivación de esta índole sólo es legítima en tanto intenta fundamentarlo en términos generales, destruyendo así su independencia.

La figura del detective, sin embargo, no alude a la existencia quebrada psicológicamente; una vida que se ha visto forzada por un acontecimiento inmanente a renunciar a su dirección original y que ahora se muere por autonegación,

al servicio de la *ratio*. El detective coincide bastante con la figura de quien se encuentra en relación con el misterio superior, quien es obligado a salir de la vida que se desarrolla en el espacio pleno, porque tiene que realizar el enlace con el ámbito inferior. La trascendencia hacia el elemento psicológico se detiene a mitad de camino; le infunde un alma a la figura simple, sin crear más tensión sobre el alma que ya lleva en sí misma.

Dejando de lado su orfandad, al detective se le permite el trato cercano con determinados compañeros. Sherlock Holmes tiene a su lado al abnegado Dr. Watson, aun cuando no está a su altura; siguiendo el mismo modelo, en torno a otros detectives de alto rango, se reúnen personajes que también son de su confianza. Estos acompañantes arquetípicos nunca desempeñan el rol del amigo que introduce al maestro entre la gente. Watson es de algún modo el modelo paradigmático: su lugar está justificado porque debe existir alguien como él, capaz de compartir lo que se va sabiendo a través de las deducciones, cuyo éxito final, en caso contrario, sólo podría resultar de dominio público. Con toda probabilidad, a los fines biográficos, bien se podría renunciar a introducir esta figura que, en definitiva, resulta un instrumento esencial para demostrar ingeniosamente que el detective es tan incapaz de proporcionar datos autobiográficos como el héroe, cuyos hechos el autor se reserva para sí.

Los dos lo hacen por motivos diversos: el héroe calla porque habla con el destino; el detective no habla, porque no hay destino que hable con él. Su mudez no se explica a partir de una apuesta incondicional de la existencia sino por la no-existencia (*Existenzlosigkeit*) de la apuesta racional, que no le permite decir nada. Mientras en el primer caso el yo se consume trágicamente, en el otro, el yo nunca consumado ya no tiene un tú frente a sí. Por este motivo al detective se le asigna un iniciado, que lo acom-

paña para proporcionarle fama y sustrae la solución de los casos a la oscuridad en que la oculta el carácter impersonal de los mismos. Asimismo, el modo en que el acompañante es tratado define más precisamente la ubicación del detective. La profesión de médico, que desde la gloriosa concepción de Watson en ocasiones se le adjudica, se parece lo suficiente a la del detective para poder lograr un acercamiento entre las dos, y a la vez diferenciarlo de él, para protegerlo de cualquier confusión. También el médico, al hacer un diagnóstico, desentraña a partir de indicios el misterio que le ha sido confiado, con los recursos del intelecto que sólo le prepara el camino a la intuición aparentemente irracional. De tal modo, su actividad es comparable a cualquier otra que pueda deducir quién es el delincuente a partir de un hallazgo criminal. Es precisamente debido a la coincidencia de los métodos deductivos que se hace mucho más claro el sentido con el cual el detective los aplica porque, a diferencia del médico, no extrae ninguna conclusión con el propósito de curar sino que la enfermedad en el cuerpo de la sociedad no es para él más que un estímulo para operar deductivamente. En el caso del médico, la investigación se lleva a cabo con fines prácticos y desemboca, por consiguiente, en un resultado; en el caso del detective, en cambio, se desarrolla a partir del propio interés y deja, por ende, que el resultado brote por sí mismo. Esta autosuficiencia del proceso racional queda demostrada mediante la inferioridad del médico, cuyo pensar está condicionado, como el del ser humano total, de acuerdo con la intención. Este proceso, que puede llevar a la salvación aun sin tener la intención de lograrlo, desplazado muy cerca de los procesos de curación médica, que tienen en lo externo el mismo sentido, revela completamente su carácter cerrado. Se logra el mismo efecto cuando el abogado presta servicios de ayudante de campo; allí también se traza un límite a su empe-

ño de investigador, ya que con relativa frecuencia ingresa al coto de caza del detective.

Mientras que el elemento lógico, que en el detective se desarrolla libremente, es para el abogado como para el médico un instrumento; para el químico, en cambio, llega a una resolución plena, pero a diferencia de esas figuras acompañantes e incluso del propio detective, no reina entre marionetas humanas. Festeja su triunfo en el mundo de los átomos, a cuya maligna infinitud se ofrece la *ratio*, ahora devenida autónoma. En este mundo, donde persigue a las cantidades puras que, ciertamente, acaban por fugarse –porque si se dejaran atrapar, se rompería la eternidad negativa–, la *ratio* funciona como el sumo creador entre sistemas planetarios de protones y electrones que, en su búsqueda de la fórmula universal conclusiva, imposible de alcanzar, pone en circulación o bien hace añicos. Su proceder, cuya legitimidad se basa en el hecho de que tiene por objeto la materia elevada desde la existencia que se diluye en la nada, se corresponde exactamente con el del detective, que reina en el complejo de átomos de la sociedad.

Las figuras de la corte que se reúnen en torno al rey secreto tienen, por consiguiente, un significado denotativo diferente: encarnando de manera imperfecta el principio personificado por el detective, extraen a la luz su naturaleza auténtica, y reflejan el ámbito no creatural en el cual este principio, que se impone de manera autónoma, hace precipitar a los hombres.

Policía

El personaje principal de la novela policial actúa con y contra policías y criminales, se mueve sobre y entre ellos. En la totalidad de la construcción estética, ambos grupos se convierten en potencias decisivas de la sociedad racionalizada y, en virtud de su estilización, pueden relacionarse con sus correlatos en la comunidad de las esferas superiores. La revelación de la intención que conllevan está vinculada a la interpretación de la relación fluctuante que el detective entabla con ellos, una relación que en la novela se convierte en el punto de partida de aquellas trascendencias que, por último, reveladas, designan lo auténtico (*Eigentliche*).

El Derecho General Prusiano establece: "La policía estará compuesta por las instituciones necesarias para mantener la tranquilidad, la seguridad y el orden públicos y para evitar que el pueblo o los individuos que lo integran se encuentren con situaciones de peligro inminente". También esta literatura presenta a la policía como una institución plenamente legal; más precisamente, los plenos poderes que se le otorgan manifiestan una dependencia que, sin embargo, no es impuesta por ningún poder

superior. La *Schutzmannschaft*[1] tiene funciones ilimitadas, en tanto los detectives de *Scotland Yard* trabajan de común acuerdo con la fiscalía, ya sea que se trate de la comprobación de los hechos o de la búsqueda o captura del asesino.

La acción y la secuencia que se desarrolla siempre está regida por un reglamento objetivo y universal que obliga al detective (o en todo caso, debería obligarlo) a que allí, dondequiera que esté, colabore con los organismos oficiales. Estas obligaciones impuestas a la policía expresan una relación de servicio que diferencia su trabajo del accionar del detective, aun cuando éste aspire a lo mismo.

Mientras que la policía procede racionalmente en la persecución del delincuente, utilizando los recursos legales desde un principio en el marco de las posibilidades de que dispone, el detective representa incondicionalmente a la *ratio*, que puede, de acuerdo a las circunstancias, adaptarse a los métodos legales. En el primer caso encontramos el *a priori* del interés social, que utiliza el intelecto sin entregarse plenamente a él; en el otro, se revela el libre predominio del intelecto mismo, cuyo poder absoluto, de hecho, se sabe no enteramente subordinado a los fines de la sociedad. El hecho de que la policía, en lugar de representar su propio autoritarismo, se sujete a normas que no derivan directamente del intelecto, sino básicamente de las exigencias de una actividad legal asentada, demuestra tanto el poder determinante que le confiere la sociedad protegida por dichas normas, como la organización en la que puede transformarse en el interior de esa sociedad: una organización que ésta nunca podría mantener si no asumiera responsabilidades

1. Fuerza policíaca financiada por el Estado, creada tras las revoluciones de 1848 para la ciudad de Berlín siguiendo el modelo de la policía de Londres. [N. de la T.]

puramente legales. Surgida, en consecuencia, a partir de necesidades sociales, la policía se convierte en autoridad, de cuyo aparato –partiendo desde las reyertas nocturnas hasta llegar al sistema de medidas de Bertillon– también depende el detective, que –en tanto representante de la *ratio* que no ha sido quebrantada por lo legal– no puede producir por sí solo el único aparato capaz de garantizar la seguridad social. Si se declarara idéntico a la institución, perdería su autonomía; debe, por consiguiente, asociarse con la institución existente, cuando sus objetivos coinciden con los de la sociedad. Pueden incluso aproximarse a ella como peticionante, porque los proyectos de la *ratio* necesitan, según el caso, de diversos brazos.

Si la policía aparece en la novela policial como obligada a servir, el nombre del empleador permanece oculto en las sombras; resuelve encargos que nadie le ha asignado, a menos que sea una sociedad que sólo encarna la legalidad en sí misma; ni siquiera, por lo tanto, la sociedad entera. Por estar insertas en la paradoja, las atribuciones policiales deberían derivar de una fuente que se sustraiga a todo cuestionamiento. Si se basan en el derecho público, están sujetas a una condición establecida por un poder que abarca la totalidad de la sociedad y que por su parte puede estar también limitado por la gracia. En lugar de afirmar su autonomía, surgen de un derecho que no puede oponerse a su propia derogación. El reglamento de la autoridad, que protege exclusivamente a aquella parte de la sociedad que está sujeta a las leyes –por depravadas que éstas sean–, defendiéndola en los límites contra la otra parte, sería reconducido al misterio que domina la ley, al que ambas partes paradójicamente están estrechamente unidas, y el derecho perdería su validez absoluta. Es sólo mediante esta relación mediata con la esfera supralegal que se legitima la ejecución de la ley que, sin la posibilidad de reconocer su alcance desde arri-

ba, gira ciega de ira como la escoba cuando el viejo brujo está ausente.

Si la legalidad tiene significado tan sólo como hecho moral liberado de la decisión ética que debe estar dispuesta a su suspensión, la policía, como representación de lo legal, necesita para justificarse permanecer vinculada al derecho, a su vez, no del todo acabado. En la novela policial, la policía se convierte en una institución que no depende de una superioridad: éste es un signo, presentado aquí desde un punto de vista estético, del nivel paradojal que la *ratio* aislada y autónoma ha producido. La *ratio*, cuando es principio universal, destruye todas las potencias que en general se basan sobre el presupuesto de la existencialidad humana: ya sean aquellas presentes en el estado de tensión, o incluso aquellas que no se encuentran allí. El derecho y su ruptura, lo legal y lo ilegal, o como quiera que ahora se llamen los pares de fuerzas que se excluyen mutuamente, y sin embargo continúan unidos. Se desvanecen también así construcciones como la Iglesia o, en cierta medida, el Estado, que unen el todo social a lo superior y –como compendios que se producen en la relación con el misterio– permiten la entrada de las paradojas en la vida social fundada por ellos.

Queda atrás la sociedad atomizada, apática, privada de cualquier tensión, en la cual la situación paradojal de la esencia humana intermedia se presenta solamente como un resultado, ni vivido ni experimentado. En ella la legalidad como tal, que es en verdad consecuencia y no conclusión, se declara absoluta. El amplio concepto de sociedad se ve reducido a los que se comportan legalmente, reducción que parece indicar que se ha cortado toda unión antinómica con las acciones ilegales. Y si el concepto no se reduce, se expande tanto que lo contrario a lo justo pierde su sentido propio; se lo ignora o se lo pasa por alto incluyéndolo en la totalidad. Lo legal, remanente vacío de la

ley vigente en la tensión, asciende a la categoría más elevada y pierde así extrañamente el contacto con la *ratio* que lo eleva. Mientras que la ley, que deriva de la conexión con el secreto superior, jamás niega su dependencia de él, se abre el abismo entre la razón –en tanto ella se coloca en el lugar del misterio– y el principio de legalidad que ella ha independizado. Pues éste es precisamente el efecto de la *ratio*: que la legalidad se aparte de la relación que la torna problemática y, si bien la legalidad puede ser racionalizada, debe por último cerrarse a la *ratio* si ésta intenta condicionarla.

Pero mientras que lo legal se declara independiente de la *ratio*, a la cual debe su prestigio, sólo repite la obra de la *ratio* misma, que lo ha precedido con un mal ejemplo. Se revela así, de manera involuntaria, el contrasentido señalado por la emancipación de la *ratio*: su ilusión de dominar la condición que la mantiene vigente es llevada *ad absurdum*, de modo tal que ahora lo legal que desea dominar reacciona con sordera a su mandato. Lo legal también lleva a cabo esta venganza en este género literario: la policía, a la que personifica, se aparta del representante de la *ratio* y le niega toda inclusión en su legalidad. Aquí, por su forma, es la comisionada por la sociedad, en el sentido estricto de la palabra; pero como la sociedad no se adapta a una construcción superior que rompa su encierro, sino que es considerada una mezcla internacional amorfa que es sólo legal y se basta a sí misma, sin saber para quién lo hace; la policía actúa a partir de instrucciones que el principio de legalidad no le da ni puede darle; pues en este caso debería abandonar su pretensión de autonomía y recibir ella misma indicaciones, lo cual contradice el presupuesto. Se asemeja a la bota en la poesía *Der Gingganz* de Morgenstern:

De repente, afuera, en el campo la bota tiene un
deseo: ¡Sácame!
Responde el joven sirviente: No está en mí.
Dime, amado señor, entonces, ¿en quién?[2]

Como único poder ejecutivo de la sociedad que se restringe a lo superior, la policía no toma ninguna decisión verdadera; actúa más bien de manera caprichosa, porque no elige su voluntad. Según Hue de Grais,[3] la autonomía de la que goza la policía cuando actúa como órgano del Estado está basada en que su intervención debe realizarse de manera inmediata e impostergable. Además, su efectividad está orientada entre otras cosas a la prevención de acontecimientos y actos posibles o incluso sólo plausibles, y debe tener en cuenta todas las circunstancias especiales de la vida, que en razón de su cambiante multiplicidad no pueden definirse de antemano. De hecho, tal libertad es una requisito que se le impone, porque sólo se puede computar un suceso si está reducido a una cantidad pura, mientras que el reglamento tampoco puede abarcar una vida, cualquiera sea su grado de distensión. Pero esta autonomía necesita para su legitimación de un poder absoluto, que el accionar policial –también allí donde pretende tener iniciativa propia– sanciona y limita al mismo tiempo. Como el procedimiento legal no establece de por sí la paradoja, su libertad no se convierte en un mero disponer sin restriccio-

2. "Urplötzlich auf dem Felde drauß/ begehrt der Stiefel: Zieh mich aus!/ Der Knecht drauf: Es ist nicht an dem;/ doch sagt mir, lieber Herre, –: wem?" La poesía *Der Gingganz*, de Christian Morgenstern (1871-1914) está incluida en la colección *Galgenlieder*, canciones infantiles llenas de fantasía. [N. de la T.]

3. Hue de Grais, *Handbuch der Verfassung und Verwaltung in Preussen und dem Deutschen Reiche* (*Manual de derecho constitucional y administración en Prusia y el Imperio Germano*), Berlín, 18ª ed., 1907, parágrafo 220, pág. 243. [N. del E.]

nes, siempre y cuando éste se derive de decisiones que evalúen lo real según su propia paradoja. Si bien este procedimiento se funda en el derecho público, tiene un garante capaz de tomar decisiones o que en todo caso no está separado de ellas, siempre y cuando el Estado represente una construcción que relacione la totalidad social con el misterio superior. Sólo a partir de tal conexión pueden tomarse decisiones que, siendo reales en sí mismas, se relacionan con la realidad. Es por ello que también las libertades de la policía deben estar insertas en esta conexión; por lo tanto, deben tener un significado diferente y superador respecto del vagar sin restricciones de la mera legalidad.

En la novela policial estas libertades se degradan a actos de ciega arbitrariedad, pues ésta se niega el derecho que debería concederles la facultad de decidir. No derivan de decisiones que reflexionen sobre la ley, sin limitarse a estar dentro de ella, sino que son la carencia misma de leyes para la cual la realidad no constituye límite alguno. De modo tal que no superan, en cada caso, la inevitable deficiencia de las disposiciones legales, que requieren un control permanente; por el contrario, continúan operando en ellas, descontroladamente, por la legalidad aislada, que debería estabilizarse debido a su parcialidad, que ya ha huido de lo paradojal.

En tanto lo legal se sigue construyendo libremente, no adquiere –como la decisión tomada en la relación con lo absoluto– el auténtico vínculo, sino que pierde todo contacto con la realidad, a la cual se mantendría ligado más estrechamente cuanto menos lo desviaran a discreción las instituciones que lo representan. Su brusca salida del sendero de las determinaciones precisas no sirve para dejar sin efecto el reglamento, para satisfacer las condiciones de vida que se modifican de un caso a otro. Sólo confirma su autonomía y lo lleva, librándose en apariencia de dicho reglamento, a cruzar fronteras, internándose cada vez más profundamente en el tejido de las relaciones entre los

hombres. Se verifica un desencadenamiento de la legalidad, que mediante los delitos de los *agents provocateurs* obtiene efectos similares a la brutal furia destructiva de un animal de presa que rompe su jaula, insistiendo siempre, según Hue de Grais,[4] por crear una y otra vez seguridades jurídicas contra su arbitrariedad.

El crecimiento desmedido del principio de legalidad es análogo a la expansión del sistema filosófico, que intenta ampliarse sin desviaciones hasta llegar a la totalidad. El pensamiento sólo puede captar la realidad cuando reconoce el condicionamiento que se da en forma conjunta con la existencia misma. Por lo tanto, para alcanzar su meta, no puede reivindicar una autonomía que lo libere de la posición intermedia, sino que debe experimentar las cosas en la relación que contiene al hombre en su totalidad. El progreso en el conocimiento no es un simple progreso gnoseológico que el sujeto que se considera no condicionado podría llevar a cabo por sí solo, sino que está vinculado más bien al desarrollo de la relación que el hombre orientado tiene con la realidad. No se trata, en consecuencia, sólo de un progreso del conocimiento, ni de un progreso hacia el conocimiento de la totalidad, accesible únicamente para quien está vinculado a ella mediante su relación existencial, pero no solamente por su pensamiento. Únicamente reduciéndose al sujeto trascendental, el sí-mismo, que se sabe condicionado, puede imaginar que comprende el mundo en virtud de su absoluto y puede, entonces, nacer el pensamiento del sistema que abarca la totalidad.

Como lo legal, el sistema se afirma fuera de la relación, mientras sus construcciones, que intentan reflejar

4. Ibíd., pág. 324. [N. de la T.]

el todo, derivan como las acciones arbitrarias de los postulados, o bien de experiencias, sin involucrarse con la realidad. Si esto sucediera, el todo surgiría sólo en el estado de tensión hacia él y la consecuencia de lo conocido, en cuanto resultado cognitivo, sería discontinua, porque únicamente poseería continuidad como conjunto de experiencias completamente humanas. La suma de estas experiencias puede extenderse al mundo, pero sus elementos aún están separados, discretamente, unos de otros y lo que los une no es el método que los ha producido sino su entrelazado en el mismo estado de tensión. El sistema, en cambio, que representa la deformación de la suma ordenada de experiencias, intenta desde el comienzo poder determinar desde el fin al principio la conclusión y, por ende, se desarrolla –como la legalidad desprendida de la ley– a partir de su principio constitutivo para llegar a la totalidad, avanzando hacia resultados que se apartan cada vez más de la realidad cuanto más claramente remiten a ese principio. En la ya citada *nouvelle* de Poe, *La carta robada*, Dupin afirma en un momento, con total superioridad:

> la identificación del intelecto del razonador con el de su oponente depende de la precisión con que se mida la inteligencia de este último [...] el prefecto y sus cohortes fracasan con tanta frecuencia, primero por no lograr dicha identificación y segundo por medir mal –o, mejor dicho, por no medir– el intelecto con el cual se miden [...] cuando la astucia del malhechor posee un carácter distinto de la suya, aquel los derrota, como es natural. Esto ocurre siempre cuando se trata de una astucia superior a la suya y, muy frecuentemente, cuando está por debajo. Los policías no admiten variación de principio en sus investigaciones, a lo sumo, si se ven apurados por algún caso insólito, o movidos por una recompensa

extraordinaria, extienden o exageran sus viejas modalidades rutinarias, pero sin tocar los principios.[5]

La lograda totalidad del sistema (ya sea filosófico o legal) no es más que su extensión total, que se produce a expensas del mayor número de experiencias efectivas. El todo de esa representación oculta el todo de la realidad, que no puede ofrecerse al conocimiento de manera conclusiva si en él debe crearse experiencia.

Es por ello que en el género, la policía –como defensora de lo legal– asume una posición cuya legitimidad no deriva de una fuente superior del derecho y las determinaciones de sus obligaciones, por lo tanto, no indican más allá de sí mismas. Sus instituciones están destinadas al "pueblo o los individuos que lo integran" y, de hecho, el pueblo o los individuos que lo integran es lo que queda cuando lo legal se ha separado. Si la comunidad reúne a los que están relacionados con el misterio superior, el pueblo es un coexistir de figuras privadas de vinculación entre ellas, que deja de ser una sociedad tan pronto como una comunión, aunque sólo sea aparente, vincule sus elementos entre sí. La masa que lo compone se encuentra en un estado de indiferencia; no es legal, mucho menos ilegal, sino que se aproxima a la nada a la cual la *ratio* quiere remitir los significados.

La utilización por la policía de esta masa que aún no es expresamente legal, indica que la ausencia de lo ilegal ya se considera legal. Como en la esfera inferior, en la medida en que está dominada por la *ratio*, no hay otro estado de neutralidad que el que limita con la nada (o el hipostasiado de la infinitud que se alcanza progresivamente, pero que

5. E. A. Poe, *La carta robada*, en *Cuentos I*, versión de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1998. [N. de la T.]

de todos modos desemboca en el cero). Tal estado se corresponde, según su posición en las esferas, con el situado en el límite superior de la ley, en el cual la ley abolida es preservada tanto como lo legal, que se disuelve en la sociedad. Su visibilidad en calles, hoteles y salones no se antepone a misterio alguno, no es el lado externo del interior oculto; más bien, si la *ratio* desplaza lo interior, lo público (*Das Öffentliche*) se presenta como lo calculable, abstracto, comprensible para todos, en lugar de una relación personal con el misterio superior, que produce una comunión cuya característica no es ciertamente la visibilidad de la comunidad.

El plan concebido por algunos poetas y arquitectos de la actualidad de construir casas de vidrio donde transcurriría la vida, surge enteramente del intento de iluminar la naturaleza pública.[6] Lo privado no se perdería entonces en una afinidad acrecentada sino que se hundiría en la visibilidad, que destruiría la afinidad no menos que la existencia individual, que es su condición. Porque el espacio público, que se sabe el elemento último, no puede tolerar que nada individual se le escape, en tanto los componentes que lo conforman no son más que sus partes singulares. De lo contrario, serían inaprensibles racionalmente. La policía tiene que ocuparse de que esta vida pública –que todavía no es un algo– transcurra con tranquilidad, seguridad y orden. La indiferencia, entregada al control de la *ratio* de la cual surge o a la cual tiende lo legal, se encuentra por ende en el

6. Se trata de la idea central del "movimiento moderno" en arquitectura. La transparencia del vidrio tenía como finalidad resaltar el concepto de "interioridad", llevando lo interno a lo público. Inspirada en el concepto de *Glaskultur*, desarrollado por el novelista Paul Scheerbart (1863-1915), autor de *Glasarchitektur* (*La arquitectura de cristal*, 1914), esta idea se materializó en la Glashaus (la "Casa de Vidrio"), proyectada y presentada por Bruno Taut en Colonia, 1914. [N. del E.]

mismo plano que la existencia en el espacio pleno que intenta disimular y, además, a consecuencia de su falta de tensión, deforma esa otra indiferencia en el borde superior de la ley hacia el cual se extiende la vida en tensión.

Si se quebranta la ley en la relación, se entrega el orden a la pregunta que legitima su permanencia; sin embargo, la neutralidad del pueblo no significa un quebrantamiento de lo legal, que paradójicamente dejaría sin efecto el paradigma de las determinaciones legales; es incorporada como estadio previo, indefinido, de la legalidad insignificante. Representa por tanto una situación que no sólo designa el centro protegido por la ley, sino también su disolución hacia lo alto. De tal forma, aquella tranquilidad que debía estar asegurada al mecanismo indiferente se corresponde con la tranquilidad dentro de la ley y más allá de su frontera. Pero mientras en su interior ella constituye el brillo superficial de la paz, al cual se consagran sin tregua todos los tormentos, todos los esfuerzos y toda la lucha, el exterior designa únicamente la preservación de lo ilegal en su latencia. En el primer caso expresa la excitación presente en las formas sancionadas y la calma en la cual también aquellas formas se desvanecen; en tanto, en el segundo, representa algo negativo: la exclusión de las manifestaciones que se oponen a las especificaciones legales vacías.

Lo mismo sucede con la seguridad que la policía debe garantizar al pueblo. En lugar de extenderse a las leyes que giran en torno a lo existente y están dirigidas a su inseguridad, lo único que le garantiza a la masa es la mera indiferencia, que no sabe de objetivos y carece de dirección como para abocarse al cumplimiento de objetivos. Por último, el orden –por gracia de la policía– no se refiere a un estar compartido de los hombres y las cosas, que sólo llega a rozar un destello del orden porque está en presencia del secreto supratemporal, sino que está pensado para

el desarrollo regulado del intercambio, que entre los hombres no se lleva a cabo en absoluto.

Este orden comprende los rudimentos de lo existente; se basa en la estadística y no porta sentido; somete los blques erráticos "números y figuras" de reglas de juego sordas que se apartan de la problemática. Lo así ordenado simula una estabilidad que al orden correcto y, por ende, cuestionable, le resulta inalcanzable. Fuera de la tensión, la masa se dispersa y se condensa a causa de las posiciones racionales, cuya intemporalidad lo supratemporal refleja como un negativo, y en vez de vincularse de manera significativa con los contenidos que deben ser ordenados, regula de manera unívoca lo múltiple desprovisto de significado. Este orden del mundo prescribe las leyes según el modelo de la razón pura kantiana, pero de hecho no afecta al mundo ni le formula leyes. Es la caricatura del orden verdadero cuyo carácter provisorio debe extremar a características definitivas; no se forma una y otra vez en la tensión; se transforma –como las categorías de la tranquilidad y la seguridad– pasando de una distorsión de la vida según la ley a una imagen trastocada de lo supralegal, en que se funda la vida.

En la novela policial, la policía no combate lo ilegal por el mero hecho de combatirlo, sino gracias al pleno poder que le otorga el principio de legalidad. Su actividad tiene un objetivo, pero el objetivo es la apariencia porque lo legal, desprendido de sus raíces, prescinde del sentido propio. Mientras que en el detective la *ratio* condicionada tiene el efecto de elevar el proceso a un fin en sí mismo, la policía se esfuerza por lograr un resultado al que el dominio de la *ratio* despoja de significado. Representa lo legal, que es ahora la formalización –vaciada y reducida a la univocidad– de las determinaciones positivas que afectan el espacio pleno y no solamente a él. Si se mantuviese la conexión con dichas determinaciones, lo legal se incorporaría y las acciones policíacas se llevarían a cabo según una pauta que les

pondría límites. Pero si estas acciones renuncian a su origen significativo, son válidas solamente –según la forma– para un qué; la cosa que pretendían expresar es cercenada y no pueden alcanzarla. La imperiosa *ratio* las separa de lo real, que les sería impenetrable. Buscan, entonces, cumplir con las exigencias de la realidad sin amalgamarse con ella.

Este esforzarse de la policía por lograr un resultado tiene tan pocos resultados como los afanes de los sistemas conclusivos de pensamiento por comprender lo real. Si este esforzarse de la policía cumpliera sólo con los deseos de la *ratio* que le da origen, desprendida de la existencia compartida, en lugar de llevar consigo y trasladar las cosas, las esencias e imperativos dados, entonces podría transcurrir solamente en sí mismo, como un proceso, sin mundo. Pero lamentando su marginación, vuelve siempre a urgir al ente abandonado, con la intención de volver a incorporar el contenido del mundo que había entregado con su autorrealización. Lo que puede experimentarse en la relación es que las indicaciones éticas, las configuraciones históricas, hasta las palabras de la revelación, todo lo real y lo que intenta asir la realidad, celebra aparentemente un nuevo encuentro en el sistema que por sí mismo no afecta a la realidad.

No obstante, el sistema –para poder proporcionar una respuesta a las preguntas de la realidad– tendría que ser desleal al principio que se sustrae a las preguntas o que las contesta antes de haberlas percibido. El qué entrelazado en el sistema sólo se ha mantenido en él a pesar del sistema mismo y ciertamente no de manera que pueda desarrollarse a partir de él. Hasta qué grado ha encontrado aceptación puede corroborarse en los puntos de ruptura del curso de pensamiento, que desmienten su autosuficiencia. Esa sucesión de Kant, que lleva desde Fichte al neokantismo, ha tratado de erradicar la cosa en sí que, le parecía arbitraria, para terminar atrapada ella misma en la arbitrariedad del

sistema unidimensional. El sistema surge porque el pensamiento se separa con arrogancia de la realidad y una vez que ésta se le ha escapado, tiene tan pocas posibilidades de volver a alcanzarla como la policía estilizada en la novela detectivesca de avanzar hacia el "por qué", que ella –sin buscarlo– expulsa del mero proceso, que la devoraría si ella no estuviera a cargo de la meta desparecida.

Criminales

La novela policial concibe el delito como un peligro que debe ser evitado por la policía. Confirma así lo que ya ha sido demostrado por la transformación general puesta en práctica por los hallazgos de las esferas superiores en las esferas inferiores: el hecho que, bajo el dominio de la *ratio* recuperada, lo ilegal se convierte en un evento puntual que, en la pura inmanencia, se enfrenta a los hechos derivados del principio de legalidad sin tener con ellos la más mínima relación. De este modo –en tanto no trascienda la novela policial– lo ilegal se presenta como un asesinato, un robo o algún otro acontecimiento aislado, cuyo significado se agota en el reconocimiento de su ilegalidad. Como el crimen, su autor no es más que la negación de lo legal: un perturbador en sentido estricto, alguien que altera el desarrollo normal de la sociedad sin estar contenido en ella. En lo legal, lo legítimo pierde su ser siempre problemático, y en lo ilegal, lo ilegítimo pierde siempre su derecho, del cual no puede ser privado, según los casos que se presenten. Quedan acciones de pronóstico contradictorio, cuya interrelación paradojal cesa con su relación común con el elemento supralegal. Como residuo de la dualidad real, que

sabe tanto del pecador como del justo, la construcción estética sólo preserva la antítesis de estas acciones escindidas; antítesis que en el sistema está entrelazada en un proceso que, o bien diluye lo ilegal, o lo conserva como parte del proceso.

Para que lo ilegítimo se identifique claramente como material de la *ratio*, debe ser distinguido de la relación que lo vincula con lo supralegal y convertido en acicate de lo ilegítimo. Al transformarse en simple apariencia, esta exigencia se cumple estéticamente. El pensamiento en las esferas inferiores no puede destruir fácilmente los contenidos que le resultan inaprensibles, porque el ente vuelve a presentarse en todas partes, pero los despoja de su sustancia en tanto intenta reconstruirlos a partir de posiciones superadas. De la misma manera, la totalidad estética capta todos los fenómenos y los debilita por la manera en que los clasifica en la composición. La obstinación del mal, la ceguera de la fuerza elemental, lo demónico de las pasiones que vagan en los reinos intermedios, los delitos heroicos de los insurgentes revolucionarios: muchas definiciones de lo que se encuentra fuera ley se mantienen, más o menos alteradas, según su esfera de pertenencia; sin embargo, en vez de designar su esencia, se emancipan y convierten en imágenes que únicamente constituyen el velo de los hechos ilegales, insustanciales y, por lo tanto, aprensibles racionalmente.

Los componentes que dan existencia al suceso extralegal son separados de él y empleados como disfraces de un accionar carente de sentido, cuya futilidad demuestra efectivamente, y por partida doble, la manera en que han sido introducidos. Mientras que en la realidad el hecho delictivo surge de una posición que lo fundamenta y le confiere cierto sentido, en la novela policial, es sólo el acto ilegal lo que otorga motivación y sentido al hecho inherente. Porque no es aquí lo original lo que habría que condenar o justificar,

sino el derivado de una creación autosuficiente que la *ratio* debe investigar. La importancia mayor reside siempre en el misterio profano del proceso en sí mismo, mientras que la interioridad, que debería sustentarlo, sólo se establece en la medida en que lo requiere la comprensión del proceso. Es su reelaboración, en lugar de ser el núcleo desde el cual se expande. Al alejarse del centro, lo anímico se reduce a los instintos comunes a todos los hombres, que no pueden reclamar una atención especial: codicia, sed de venganza y pasión erótica se presentan como bases ideológicas, como fundamentos tardíos. Pero si se evita la atomización misma de lo psíquico y se intenta alcanzar –por ambición literaria– la figura demónica del delincuente, la acción no se basa en modo alguno en lo demoníaco; por el contrario, éste circunda a aquélla más bien como una niebla que el intelecto debe atravesar y que dificulta su éxito.

Hay un largo trecho desde el villano glorificado de las novelas de antaño hasta el temido enemigo de Sherlock Holmes. Si el hecho deriva de una pasión personal –no importa lo cursi de la descripción– el elemento demónico palidece ante la brillantez de las deducciones que, al desentrañar el caso, arrastran bajo la gris luz diurna la causa del efecto demónico, transformándolo.

En un caso, la esencia del delincuente tiene una fuerza mágica indestructible; en el otro, la magia representa una ilusión que sólo puede engañar mientras lo inexplicable no haya sido superado de manera lógica. Lo siniestro no es tampoco atributo de un espíritu oscuro que aleja a los hombres de la familiaridad del espacio pleno, ni una característica de la acción, que los sumerge en el reino de las sombras; surge de la naturaleza enigmática de un hallazgo particular que, en calidad de factor final de conexiones desconocidas, interrumpe violentamente el suave curso del mecanismo. Si estas conexiones, formadas por la sucesión de unidades contenidas en sí mismas, son reveladas por el

intelecto, entonces su desnuda secuencia pierde ese aspecto siniestro, porque los elementos se unen intuitivamente de un modo lógico. En una esfera, en cambio, donde las configuraciones significan algo, el carácter siniestro del delincuente respecto de la ley crece en la medida en que se revela su delito.

Cuanto más nos acercamos a él, más oscura y cruel se torna su esencia, que va más allá de la *ratio*; ésta, en cambio, proscribe las tinieblas, si solamente prodiga claridad y se mueve entre simples hechos. Sólo es siniestro entonces ese estado provisorio en el cual las cosas todavía parecen erguirse amenazantes contra el pensamiento y se presenta una ecuación peculiar cuya incógnita no puede calcularse inicialmente. Pero el detective le ha arrancado a la renuente X su carácter oculto; el criminal se achica al tamaño de una escoba y la elegancia del procedimiento deductivo nos da una sensación acogedora. Su triunfo es, al mismo tiempo, la superación del pánico en que puede sumirnos un acontecimiento misterioso de la novela policial. No es el poder de lo que sucede lo que corta la respiración, sino la impenetrabilidad de la cadena causal lo que condiciona el hecho; no es la realidad de un incendio en un teatro o una aparición en un sueño lo que nos llena de miedo y nos paraliza. En el territorio dominado por la *ratio*, el pánico se genera precisamente por la ausencia de toda realidad a la cual pueda remontarse el hecho que en sí mismo no produce un efecto de terror. Sin dudas, uno se estremece porque el intelecto quiere fallar, pero éste no se bloquea porque el temblor lo paralice. Basta pensar en el elemento en bruto, perteneciente a las fuerzas destructivas de la naturaleza, pensemos en todos aquellos fenómenos absurdos e inexplicablemente extraordinarios, cuya sola presencia nos hace temblar: su ser es falso y, si se quita la máscara, se descubre que de lo ilegal se escuda allí en toda su banalidad.

En la novela de Gaston Leroux *Le parfum de la Dame en noir*,[1] la reaparición del delincuente Darzac, presuntamente muerto, atemoriza a su ex esposa, que ha vuelto a casarse. En el viejo castillo, nos sentimos acosados en todo momento por la incomprensible aparición del asesino y se necesita toda la agudeza de un Rouletabille para descubrir que Darzac sólo puede estar siempre presente porque él mismo se mezcla entre los inofensivos bajo la forma de un heredero a quien ya ha eliminado. La atmósfera de pánico en esta novela se mantiene de manera tan elaborada que la sucesión de hechos sólo encuentra muy al final esa explicación racional que solamente se hace posible si se evita que nos apartemos de la condena que pesa sobre los implicados. No es la condena misma –que estaría a la altura del valor– lo que nos pone los pelos de punta, sino la búsqueda inútil de las condiciones de dicha condena en un vacío que la *ratio* aún no ha llenado. Así como este espacio vacío, insoportable para el intelecto, produce un sobresalto generado por la imposibilidad de vencer de manera lógica a la materia simulada de la simple presencia del mismo terror, del mismo modo, este espacio vacío les otorga a los hallazgos que deben ser reelaborados racionalmente, por un momento al menos, la apariencia de aquel sentido que en realidad les es propio. Si en el espacio vacío la *ratio* ingresa incontenible, comienzan a destellar eléctricamente los hechos ilegales incuestionables y se disipa la neblina que los la rodea.

El sello de lo exótico que suele ostentar el detective en la novela policial deforma una definición del ser que no

1. Gaston Leroux, *Le parfum de la Dame en noir*, París, 1908 (trad. esp.: *El perfume de la dama de negro*, Barcelona, Abraxas, 2000). Esta novela es la secuela de *El misterio del cuarto amarillo* (*Mystère de la chambre jaune*, 1907). [N. del E.]

puede mostrarse inmediatamente en esta esfera, para transformarla en un fenómeno del *temps espace*. Si vivimos conscientes de la incondicionalidad, una transformación tal es inevitable porque la revelación de la tensión existencial significa necesariamente la caída de lo supratemporal en el tiempo unidimensional y la *ratio* hace a un lado las experiencias temporales que escapan a la espacialización. El énfasis en el principio de internacionalidad, principio que no supera a la comunidad de las criaturas humanas, por su naturaleza limitada, representa sólo un signo del parcial desconocimiento del condicionamiento y un síntoma de cómo los contenidos de la realidad se transforman en configuraciones espaciales. Bajo el dominio de este principio, que en la novela policial no anticipa la eliminación de la paradoja, se requiere el pensar autónomo, porque la totalidad estética descriptiva no puede negar su existencia concreta. Bajo el dominio de este principio, el ser en el espacio existencial pleno que protege a los seres humanos totales relacionados con lo supraespacial es reemplazado por el movimiento a través de los carriles autorizados, que se cruzan en el espacio vacío, y la simultaneidad paradojal de la vida en la ley y más allá de sus límites, que no puede expresarse espacialmente, decae hasta volverse un coexistir sin problemas y omnipresente de figuras legales e ilegales. Lo exótico también designa un existencial que sólo se vuelve mostrable espacialmente en esta esfera. Las posibilidades fuera del espacio pleno se experimentan en el vacío como ajeno, alejado de la familiaridad del lugar seguro. Se mezclan peligro y secreto, se entrelazan cruzando las fronteras hacia una lejanía que bien puede estar más cerca del suelo natal *(Heimat)* que el hogar *(Zuhause)* provisorio.

La novela policial transfiere este aspecto interior mediante la introducción de lo exótico en el espacio geográfico. Si lo legal carece de límites espaciales y el temblor

deja a la vista el planeta entero, la creación estética le reserva a uno u otro país el título de *terra incognita*. Ya sea Egipto, la India o China –como la vestimenta, los favoritos están sujetos a la moda–: cualquier rincón del planeta recibe el sello de lo extraño por antonomasia, elegido para ser una reserva natural de posibilidades ilimitadas, que Estados Unidos no puede ofrecer. El descendiente de esas tierras que aparece y desaparece en nuestras capitales no necesita ser un delincuente; su función es más bien crear la atmósfera de lo exterior que, de hecho, sólo ingresa al todo como atmósfera independiente, en lugar de ser experimentada por las figuras legales. Como en las regiones inferiores todos los estados existenciales presionan por materializarse espacialmente, es inevitable la oposición entre el principio de internacionalidad y la admisión de enclaves exóticos; es una de esas contradicciones que, tras la nivelación de lo multidimensional, quedan como remanentes y que en teoría sólo pueden eliminarse aparentemente mediante el *progressus ad indefinitum*. La India es, en todo caso, un país que no ha sido explotado estéticamente; la jungla deja en ridículo al asfalto, sus faquires hipnotizan al *gentleman*. Afortunadamente, la *ratio* destruye las pretensiones de lo exótico y demuestra inequívocamente que el hecho ilegal es igualmente explicable, ya sea causado por algo exótico o por el pastor principal Mulack de la Ackerstrasse.

El delincuente *gentleman* que reaparece con frecuencia en la novela policial y cuyo doble juego debe dificultarle al detective el cumplimiento de su tarea, puede concebirse como un intento de presentar la paradoja del existir por lo menos en su apariencia. Si es vivida, las regiones de lo que está dentro y lo que está fuera de la ley se conectan entre sí y la tensión existencial unifica lo separado, sin desdibujar la diferencia ni apartarla. Tras la deformación de esta presencia en ambas regiones, que llevan a la oposición de lo legal y lo ilegal, sólo quedan los remanentes de la paradoja real

en cada esfera. Lo supralegal se alberga y se oculta en lo contrario a la ley, que se atomiza hasta lo ilegal; en lugar del hombre orientado, cuya doble vida constituye su unidad como persona, puede aparecer el delincuente *gentleman*, que, a partir de dos figuras, se conforma en una unidad artificial. No es alguien que pugna permanentemente por salir de la comunidad, ya que para él no significa lo último; se le adscriben, en cambio, las acciones ilegales y legales como si fuera uno solo; la relación no lo conduce más allá de la ley; sino que la buena educación y la incorrección se dan cita por casualidad en el mismo lugar y se suceden una a otra en el fluir del tiempo, en lugar de surgir juntas de un solo terreno. La esquizofrenia es también una división del yo, pero el *gentleman* delincuente no reúne en su pecho dos almas independientes; es más bien el punto fijo de dos series de acciones que se contraponen, que quieren simular inútilmente el origen a partir de la misma alma.

Su ubicación en uno y el mismo lugar no las acerca en absoluto y, de hecho, ni siquiera están juntas cuando parecen estarlo. Pues o su unificación es bien una pura casualidad de tipo espaciotemporal o una de las mitades del producto híbrido sólo le sirve a la otra de máscara. La tercera posibilidad, que la doble figura ya indique una trascendencia de la novela policial, se discutirá en la sección siguiente. Pero en tanto la novela insista en mantenerse en su postura inicial, y aunque la síntesis falle, el *gentleman* delincuente es en cierta medida la deformación del hombre existente, cuya unidad intenta reconstruir a partir de los elementos. El procedimiento utilizado aquí concuerda con el de la psicología asociativa, que rechaza la experiencia del todo y que, si logra construir su espectro, sólo puede hacerlo a partir de las partes.

Transformaciones

En cuanto personificación de la *ratio*, el detective no le sigue la pista al delincuente porque éste haya actuado de manera ilegal ni porque él se identifique con los representantes del principio de legalidad. Por el contrario, resuelve el enigma únicamente por amor al proceso de elucidación y sólo por esto: lo legal y lo ilegal todavía están disponibles como remanentes y esto lo conduce, en la mayoría de los casos, a apoyar a la policía. Si estas pálidas entidades también fueran destruidas, nada evitaría que él se hundiera totalmente en el proceso, que no tiene ni principio ni fin. Las consecuencias no suelen llegar tan lejos. Pero, en general, la *ratio* se sabe remanente y reemplazo de algo superior y en lugar de hundirse en la nada a la cual está predestinada por su desprendimiento, suele decidirse –sombra de un algo– por la posición de combate contra lo ilegal.

Por cierto, esto es así no tanto porque se pronuncie a favor de lo legal, sino para tener un punto de ataque en el mundo escindido. La renuncia de la *ratio* a la indiferencia no anula a esta última; surge por razones de oportunidad y puede retirarse en cualquier momento de la alianza que

celebra con lo legal. Sin embargo, si en la novela policial se muestra poco dispuesta a mantenerse fiel a ello, es sólo porque el pensamiento unidimensional –en su esfuerzo por lograr posiciones de identidad– convierte sin más lo legal en el hijo preferido de la *ratio*, con lo cual lo ilegal se ve degradado con ligereza a la categoría de bastardo.

El sistema ideológico puede completar la ecuación en la infinitud; en la finitud de la construcción estética la conclusión le está vedada. Aun si el detective persigue los mismos objetivos que la policía, todo sucede para diferenciarlo de ella y demostrar su autonomía. Para que su independencia de las obligaciones legales se vea claramente, se lo identifica como un individuo particular que se hace cargo de los casos por decisión propia y que, según el caso, se reúne con la policía sin estar incorporado a ella. Hay entre ambas partes una relación laxa; la comunidad de objetivos se extiende únicamente al descubrimiento del delincuente, que es una de las tareas de la policía. Como el cumplimiento de esta tarea es puramente cuestión de la *ratio* (o por lo menos se la describe estéticamente como su tarea más propia), el detective debe triunfar y –como dice Karl Lerbs con modestia pero correctamente en *Der Griff aus dem Dunkel*–, "comparado con los organismos oficiales de la policía, resplandecer con cierto halo de superioridad".

La novela típica lo diferencia de esos organismos no sólo porque lo hace sustraerse al condicionamiento social, sino también porque lo deja definir los objetivos de sus acciones precisamente en la medida necesaria para explicar su apoyo esporádico a los intereses legales. "El detective puede tener buenas cualidades morales", señala Lerbs, "en tanto representante de quien ha quebrantado la ley; pero el elemento esencial que lo empuja a actuar (considerado desde la perspectiva de su creador literario), es otro. Se encuentra en el cerebro, no en el corazón y es una parte

importante del ansia de dominio del moderno nombre intelectualista".

Detective y policía combaten pues con armas desiguales; si bien esta última se esfuerza por proceder de manera racional, no puede en cambio utilizar libremente los instrumentos de la *ratio*, tal como lo hace el detective. Al ser un dispositivo público, la policía, como representante de lo legal, se ve limitada por lo que ella representa. Lo legal contrapone el principio de una parte de la sociedad al de la otra; de esta manera la policía –asignada a lo legal– sólo puede ingresar al ámbito de lo ilegal como institución legal y sus posibilidades de acción estarán limitadas aquí a las legales; el detective, en cambio, puede proceder tanto contra lo legal como contra lo ilegal. Comparada con él, la autoridad resulta torpe, su proceder brutal. Como ella debe afirmar lo legal, en primer lugar, coloca la *ratio* al servicio de un poder que, si bien debe derivar de ella, se ha independizado, atraviesa permanentemente el proceso racional con intenciones que no se adecuan a la congruencia del proceso mismo y debe, por lo tanto, resignarse a quedarse atrás, principalmente allí donde lo que decide no es el poder del principio sino el empleo de métodos imperturbables de lógica deductiva.

Esto último, sin embargo, conduce a la solución del enigma únicamente si el enfrentamiento entre las fuerzas se lleva a cabo en una esfera en la cual la interioridad del pecador se convierte en invisibilidad del criminal y la providencia divina desaparece en la *ratio*. A esto se refiere Lerbs,[1] para quien el conocimiento, de hecho, no atraviesa el medio sordo de la mala experiencia: "En la criminalística se produce, una y otra vez, una brecha; una y otra vez reaparece el gran delincuente que, con fuerza brutal o la ele-

1. Karl Lerbs, ob. cit., pág. 34.

gancia de un hombre de mundo, burla el armamento policial que le apunta. La multiplicidad de formas, la sutileza de la vida moderna –a menudo refinada hasta lo inasible–, requiere de armas dúctiles y una capacidad de adaptación y transformación que equilibre la inferioridad numérica ante las fuerzas de seguridad, por medio de una movilidad sin límites y un elástico estar-alerta. En cambio, el aparato policial oficial aparece con una pesadez que impide un pleno cumplimiento de estas condiciones".

El recurso estilístico mediante el cual se logra expresar la superioridad del detective en su relación con la policía es la ironía de la cual se sirve la *ratio* contra el poder legal. Generalmente se procede de manera tal que el inspector de Scotland Yard elabora el caso según una teoría basada en las apariencias, con la más burda probabilidad. Sherlock Holmes da rienda suelta a la ineficacia del oficial, quien es la lealtad y confiabilidad en persona, pero aprovecha el momento en que éste se equivoca para encontrar por propia iniciativa la solución del problema, resolución que desmiente aquella probabilidad. El oficial humillado queda conforme con el hecho de que el benevolente detective renuncie al reconocimiento público en su favor. Esta ironía no suele ser como la socrática, cuya superioridad desemboca en el no-saber, como tampoco es ciertamente la ironía monológica del que se relaciona con lo Absoluto, para quien cada derecho legal, cada decisión se transforma en una ambigüedad. Se trata, más bien, de un gesto de la *ratio*, que se oculta inicialmente para luego ponerse de manifiesto con mayor claridad y sin ambigüedades. Sólo un gesto, porque la ironía presupone la última inseguridad del acusador; de lo contrario no acusa sino que engaña. La *ratio*, que ha ascendido a la incondicionalidad, se encuentra desde el principio en una posición que no le permite más que la forma vacía de la ironía; la pretensión de lo legal se vuelve sobre ella, en lugar de incorporarse con ella a la relación. Si

al principio el inspector actúa creyendo ser infalible y al final debe aceptar que ha perdido el juego, le debe este reconocimiento a una enseñanza que sólo le sería transmitida con verdadera ironía si ésta forzara al educando a retroceder al condicionamiento del educador. Porque a pesar del reclamo de incondicionalidad del detective, su ignorancia simulada es un entretenimiento barato que no sirve para señalar la dependencia común, sino que ha de concederle el alivio necesario a la propia seguridad. El otro, ciertamente, se protege tras sus barreras, pero cede ante un poder que no podría hacerlo objeto de su ironía porque se instala como el máximo poder y, precisamente por esta pretensión, debería ser él mismo objeto de ironía. En tanto se presente con aspecto desagradable, para que la petulancia de la autoridad tropiece y se revele, estará mostrando una conducta que es en verdad un fraude, un recurso más para diferenciar a la *ratio* autónoma de los poderes de la esfera por ella constituida. Si el fraude resulta, el detective puede transferirle sin problemas la gloria del descubrimiento a los competidores oficiales, que no se enteran hasta muy tarde que han tenido que verse con el Señor mismo, no sólo con su ángel; para el detective, ser intérprete de la *ratio* ya es en sí mismo una recompensa; la renuncia únicamente manifiesta que no está integrado socialmente.

La transparencia que se intenta transmitir con las tres figuras –la policía, el detective y el delincuente– crece en la medida en que a través de ellas se apunta a lo auténtico que ellas mismas deforman. El detective sale cada vez más de la indiferencia sin sentido de la *ratio* aislada e incorpora lo que ella recubre: se convierte en portador de lo ético, cuyos deseos van más allá de las especificaciones y representa –aunque sea de manera inadecuada– los rasgos de quienes están vinculados con la esfera superior. Por la inversión de la mirada, también la contraposición entre

legalidad e ilegalidad recupera su relación. Un mundo en el cual, de hecho, faltan los nombres y la esfera superior se incorpora totalmente a la inmanencia sólo puede llenarse de realidad de manera imperfecta; sus figuras pueden dejar entrever el sentido de los poderes cuyos lugares ocupan, pero lo envuelve un velo que no se puede levantar por completo. Desde el momento en que lo supralegal no tiene un lugar preciso en este mundo, con el impacto creciente de las intenciones que designan de manera inmediata la realidad, debe tender hacia lo ilegal más que hacia lo legal, que busca sus límites como cobertura de lo legítimo. Sin embargo, se limita cuando lo superior expulsado encuentra un refugio fuera de su ámbito. Porque cuanto más fuerte sea la existencialidad que intenta expresarse en el material de las categorías corrompido de la novela policial, más íntima y profunda es la conexión del misterio no nombrado con lo antilegal, que aquí sólo lo legítimo puede condicionar. La consecuencia de este ingreso del significado es que el detective, como representante de lo relacionado con el misterio superior, comienza a alejarse de aquella legalidad a la cual se asociaba en un primer momento por una mera cuestión de cálculo. Su figura se va haciendo cada vez más transparente, hasta desaparecer, mientras lo auténticamente referido atraviesa con sus rayos las últimas envolturas frágiles.

La trascendencia comienza cuando la *ratio* se aleja de lo legal, no ya por indiferencia sino como representante de lo ético. El detective no se retira al final porque esté satisfecho con la manera en que se ha llevado a cabo el proceso de resolución del enigma; se aparta más bien porque la condena legal, vista desde lo ético, no es suficiente. Si teme que el caso sea demasiado difícil como para que las autoridades lo resuelvan sin su intervención, deja a la policía fuera del juego y busca una solución por su cuenta. Le concede al sospechoso, que tiene las apariencias en su con-

tra, la posibilidad de escurrirse, oculta con su silencio un *affaire* en el cual están implicados los inocentes; reúne a los amantes que por circunstancias externas no pueden encontrarse... En resumen: se convierte en el sacerdote, incluso en *deus ex ratione*, que se impone por sobre la ley y evalúa los destinos. Todo eso acontece sólo como reminiscencia y deformado psicológicamente, porque las categorías que dominan las construcciones estéticas son más poderosas que las intenciones que la destruyen, mientras que cualquier tentativa de una intención directa no elimina el sentido inmanente de aquellas categorías con las cuales pueden pensarse los contenidos. El detective se aleja aún más de su posición inicial cuando –como portador consciente de lo ético– se vuelve hacia lo ilegal. Su camaradería con el criminal, su profundo respeto por los que se equivocan llevados por la pasión, dejan al descubierto por lo menos la cuestionabilidad de lo legal que ya no es parte de la relación, cuando ya no trata de plasmar la paradoja del existir.

En una novela de Conan Doyle, Sherlock Holmes entra en acción como un intruso, bien equipado con las modernas herramientas del ladrón, dispuesto a arrebatarle a un usurero documentos incriminatorios que no podrían conseguirse por medios legales. En esta situación, para la cual se muestra plenamente preparado, se le escapa como un suspiro breve un comentario dirigido al inevitable Watson: quizás, le dice Holmes, tenga más pasta para ser un hábil delincuente que un detective. Pero existe un hecho más importante que este desliz retórico: le oculta a la policía no sólo el robo, sino también una desagradable escena que, durante su irrupción, se desarrolla entre una dama y el usurero, y que termina con la muerte de éste por un disparo efectuado por su víctima. El detective opera aquí abiertamente contra la legalidad con la que se identifica la policía –una rígida casta sacerdotal–, confirmando al mismo tiempo, ya como el personaje aislado

que hace referencia al ámbito supralegal no explícito, el error cometido por la dama, que a sus ojos parece merecer la absolución.

Pero para enlazar nuevamente la totalidad social, la transformación del detective en cómplice, que comprende y domina esa totalidad que representa la conexión entre la esfera superior y la realidad aceptada en las esferas inferiores, es menos adecuada que la trascendencia del detective como opositor de la legalidad, ocupado en luchar contra la legitimidad cristalizada. Porque si lo divino es encerrado en la inmanencia, lo es también lo legal sin legitimidad y no puede ser inserto en la relación salvo mediante las fuerzas que se mueven en el ámbito de lo extralegal.

Las fuerzas que se oponen a las especificaciones autosuficientes constituyen el establecimiento provisorio e incompleto de lo supralegal, que se sirve de ellas como de una herramienta involuntaria, para ser reconocido en su trascendencia. El modelado, que agrada al elemento auténtico hace descender al detective de la posición en que se encuentra, por encima de la totalidad social –no dada en la novela–, y lo mezcla con los representantes mismos de lo ilegal, en particular con el delincuente *gentleman*, que parece elegido para traer lo supralegal a la memoria. Puede ser considerado análogo al hombre existencial, siempre que la totalidad estética sólo describa el mundo condicionada por la *ratio*. De hecho, si invertir la dirección de la mirada les otorga la palabra a las figuras, el detective puede entonces convertirse en testigo contra la sociedad legal y manifestar el misterio al que la legalidad en definitiva se niega. Esta última, en consecuencia, se verá alterada, porque el detective procede ilegalmente; pero a la vez, como el detective no rompe plenamente con lo legal, lo ilegal demuestra ser un recurso de emergencia.

En el mundo mudo, en el cual lo real permanece sin ser dicho, el delincuente-*gentleman* representa un intento

inútil por superar el abismo entre los ámbitos que coinciden en la relación. El detective no puede identificarse con él porque la *ratio* no puede estar vinculada a dichas esferas como tampoco a su unificación artificial. Si la *ratio*, no obstante, se da a conocer como la envoltura transparente de la esencia vinculante y, si al mismo tiempo la esfera superior –a la que ella debe guiar– se hunde en la inmanencia para ajustarse a la irrealidad positivista atrapada en la novela policial, no hay ningún motivo para afirmar que el detective –imaginado ahora en el papel de vinculación– representa una figura particular. El tercer elemento, aquel que lo apartó, no está excluido, de modo que puede insertarse en el juego entre ambos poderes, que ahora es lo único que importa. De convertirse simplemente en un delincuente, el detective debería forzar la propia interioridad si ha de abrir violentamente la legitimidad cerrada sobre sí misma. Pero como el exterior establecido por las categorías dominantes separa lo ilegal del ámbito de la legalidad, el detective puede ingresar como figura doble, que se mueve entre ambos espacios.

La literatura le dio forma al tipo del detective estafador mucho tiempo atrás. El increíble Arsène Lupin, creado por Maurice Leblanc, es un detective, sólo que no alía su sagacidad con la policía; renuncia de mala gana a la indiferencia en favor de las aventuras ilegales. Éstas no son, en modo alguno, delitos que merezcan castigarse; más bien marcan el delito sin caer verdaderamente en él; son juegos intelectuales en una zona no autorizada, destinados únicamente a destruir la seguridad de lo legal, a negarlo por injusto. Como procesos de la *ratio* formados artísticamente, ejemplos de un proceso formal que es siempre igual, prescinden de la pesadez objetiva, sólo conservan exactamente el significado necesario para atacar a la policía, para perturbar el normal funcionamiento del engranaje. Es su actitud de maestro lo que demuestra en qué medida las transgresiones

de Lupin están dirigidas a la "sociedad": se burla de los ciudadanos, anuncia públicamente sus intenciones en un diario que, según él, es su favorito; tras una fuga exitosa de la cárcel, le explica al inspector de policía, ansioso de saber, los detalles de su gloriosa empresa.

Lo supralegal que él representa sólo perturba la ley para darle un fundamento; por lo tanto, debe reconocer lo legal como remanente de lo legítimo en la misma medida en que lo rechaza. Para expresar esto no le queda externamente otro recurso que entregarse de forma apasionada a la profesión de *gentleman* y no nos sorprenderemos de que –experimentado en todas las intrigas– se muestre dueño de la situación en un diálogo con el embajador inglés. El énfasis, en todo caso, está puesto en la transferencia de lo social, cuya justificación ética sólo puede darse en términos psicológicos. El joven Lupin, como informa su creador y biógrafo, vulneró los incisos de la ley por primera vez cuando liberó a su madre de una dependencia humillante en una mansión de la nobleza; impulso conmovedor de la psiquis infantil que protestó de manera ilegal contra los alardes legales. El sentido de esta protesta se hace particularmente visible cuando el bromista de Leblanc cita a Holmes para proteger a la sociedad oprimida. La legitimación poética también lo hace un adversario de tan noble cuna como el otro, pero no por eso deja de tocarle la peor suerte. Es que la *ratio*, obligada a vagabundear porque no conoce la esfera superior, debe poder afirmarse contra la *ratio*, que ha firmado un pacto con la mala civilidad.

El detective no será concebido ni honrado como calificado crítico social sino hasta la aparición de las novelas de Frank Heller. En tales obras, su atmósfera transparente, dotada de una ironía amable y luminosa que evoca a Anatole France, al señor Philipp Collin, alias profesor Pelotard, lleva a cabo la tarea moral de agitar una sociedad corrupta con sus excentricidades; es un hereje de salón, que se revela

contra la legalidad. Si un objeto de propiedad ajena termina en su cartera para su uso personal, es producto de un robo y, si deforma un poco la verdad, sólo vence con la astucia al estafador legal. Todavía es la *ratio* la que aquí se manifiesta engañosamente, porque es la que condiciona todo el engranaje. Pero sus intenciones referidas a lo superior están a la vista y únicamente su dominio sobre la totalidad impide que sea lo superior mismo lo que domine la totalidad. Si las categorías de la novela detectivesca se desintegran totalmente, de modo que la relación entre la legalidad y lo ilegal ya no se manifieste externamente por medio de una figura válida para ambos ámbitos, lo auténtico recibe un lenguaje inmediato que le permite hablar por sobre el abismo, de modo que lo superior –encerrado aún en la inmanencia– forma una alianza con el delincuente, cuyo delito lo separa de la comunidad de la falsa ley. Desaparece entonces el detective, porque la indiferencia del proceso racional cede totalmente al llamado del misterio. Desaparece en el delincuente que ahora se enfrenta en una dialéctica interna con lo supralegal o cuya alma es el único lugar donde puede abordarlo. En lugar de ser la *ratio* quien lo desenmarcara sin encontrarlo, se descubre él mismo para que lo encuentren.

En las "novelas policiales" de Dostoievski, el delincuente es el desafortunado que hace descender el amor hasta él; es la pregunta que requiere una respuesta a si es que ha de surgir el orden; sin embargo, es siempre el agobiado, el encerrado, cuya liberación y conexión son inseparables de la justificación de lo creado. Ningún detective lo busca, se presenta espontáneamente; sus delitos no son triunfos de la *ratio* que también allí donde no es más que una cobertura transparente debe incorporar lo ilegal al proceso para demostrar su participación en lo supralegal; son entes que no pueden lograr su sentido por sí mismos. Ciertamente, no es sólo el delincuente lo que rodea el secreto que se

esconde, y que lo acosa. También el adversario se le presenta de noche, como una visión desterrada de la realidad, sueño del salvador, del hombre que establece el vínculo, quien convierte el delito en pecado y le encomienda el pecado a la gracia. El Señor besa al Gran Inquisidor que debería delimitar la ley y lo traiciona quitándole el motivo. Alioscha es la esperanza de Iván; el príncipe Mishkin vela junto a Rogozhin después del asesinato. Así como estas manifestaciones, mediante las cuales el misterio se acerca a la trascendencia, se separan del pecador a quien no salvan sino que interrogan, el detective desaparece también en la trascendencia, como si se desvaneciera en la impiedad. Es la tiniebla, que niega la ley, y además es el conciliador, que domina la ley; y si ésta se inclina hacia aquel, entonces sólo se cumple el designio del proceso racional.

Hay un torrente de herejes que se vuelven santos en Dostoievski, para quien todavía no se eleva el peñasco de la ley; tenemos un enredo de ilegales y de supralegales, para quienes todo orden parece demasiado provisorio y cada medida provisoria demasiado segura. Pero desde el momento en que el centro pleno no es real, incluso aunque se experimente su necesidad y se comprenda su relación paradójica con lo supralegal, se revelan aquí sin límites, en el más allá de la ley, todas las esencias. La relación entre figura y hecho no la percibe el detective, sino que es la misma unidad entre persona y acción la que se revela por sí misma tomando en cuenta el misterio superior.

Proceso

La acción fundamental que se desarrolla en la novela policial es el proceso de dilucidar el enigma. Este proceso, que realiza el detective, es análogo a la obra de vinculación con las esferas superiores. Independientemente del modo en que se resuelva –ya sea que suceda como reconversión solitaria, o bien que el sacerdote ayude al pecador a inclinarse hacia las leyes y cumplirlas, o incluso que el hereje, evocando la ley inscripta en él, se haga cargo de la indignación contra la rígida normativa–, dicha vinculación es siempre el acontecimiento que confirma la realidad y la preserva dentro de sí, porque relaciona lo creado con las condiciones de su desarrollo.

La realidad no es un estado, es una comprobación, un percibir y responder, un camino o un proceso, un proceso de salvación (*Heilsprozeß*), para utilizar un lenguaje teológico, que debe combatir esforzadamente contra la inmanencia, porque ésta no se apoya en sí misma. El hombre orientado hacia lo Absoluto ingresa en este proceso sin saltar ninguna etapa, sin pensarse como lo último, sino que se instala o es instalado en la relación con el elemento final y extremo. Es sólo su movimiento hacia la última meta –la

dialéctica de la interioridad, según Kierkegaard– lo que lo ubica en la realidad, puesto que él es real y capta lo real sólo en la medida en que se tensa hacia lo Absoluto, que a causa del condicionamiento humano es inaprensible cognitivamente. En el estado de tensión hacia lo Absoluto recibe en cada caso la respuesta a la cual están dirigidas sus preguntas, respuesta que puede, además, permanecer como pregunta. El conocimiento es llevado a la realidad por el hombre existente y aquél surge en ella, por lo tanto, de la relación con lo no condicionado. Esa realidad, en vez de ser dejada de lado por la existencia, debe desaparecer tan pronto como la *ratio* independizada trata de objetivar lo absoluto por medio de su pretendido carácter absoluto. Lo Absoluto, cuya condición inexpresable se inclina hacia lo finito únicamente en virtud de la dialéctica de la interioridad y que sólo así puede ser llamado o abordado por lo finito, se reduce entonces a objeto de la *ratio*, que lo traslada a la infinitud, sin separar a ésta aún, como trascendencia, de la inmanencia de lo finito. Y el vínculo con lo trascendente realizado por esa dialéctica existencial que eleva a los hombres condicionados a la realidad se transforma en la dialéctica del proceso sin fin pero efímero que conduce suavemente desde el ámbito condicionado de la inmanencia a lo no condicionado, del cual ahora no está separado. La deformación de las determinaciones trascendentes experimentadas en la relación hasta transformarse en las ideas establecidas por la *ratio* inmanente puede señalarle a este proceso metas que le indiquen una dirección y lo detengan en la infinitud para que la *ratio* mida la totalidad.

Estos objetivos, no obstante, no están destinados al ser humano total, que podría alcanzarlos si se relacionara con ellos. Son los puntos extremos del proceso racional, postulados para poder pensar la totalidad que, de hecho, no puede finalizar aquí, porque la *ratio* que lo lleva a cabo, por su carácter absoluto, ha salido de la dialéctica relativa al ser

humano total, único lugar que ofrece sostén. Según el modo en que se libere la *ratio*, las manifestaciones de la realidad sufren distintas distorsiones, los sistemas conclusivos dividen lo Absoluto de manera diferente. Lo que es común a todos ellos es que lo piensan conjuntamente; de esta manera reprimen los conocimientos de la realidad que emanan de la tensión en su dirección. Si a pesar de las pretensiones de la *ratio* autónoma, no se vulneran las categorías de la inmanencia y lo auténtico trata de manifestarse con su ayuda, la *ratio* puede, por último, hundirse totalmente en sí misma y el resultado es el proceso como tal, que intenta avanzar desde la nada del comienzo a la totalidad de algo, un comienzo para el cual el resultado no significa objetivamente nada más que una excusa. La novela policial expone estéticamente este proceso vaciado del sujeto trascendental despojado de sus residuos ontológicos, que vuelve a armar la inmanencia atomizada por la *ratio*. En este género literario este proceso, por cierto, no se extiende hasta lo infinito, sino que encuentra su propia conclusión, porque determina el mundo estilizado por el cual la *ratio* "tiene valor" (*hingegolten ist*)

El hecho de que la acción esté pensada como acción intelectual queda demostrado por la forma que adopta el detective. No sólo carece de alma, le falta incluso su apariencia; y si bien responde a la exigencia estética de poseer un cuerpo del cual puede disponer, sus acciones no son tanto empresas de la forma total que abarca el cuerpo, como de la *ratio* que por necesidad se ve obligada a moverse en el medio sensible. Los héroes de la vieja literatura basura (*Schmutz- und Schundliteratur*) (literatura obscena y barata), como aventureros, ladrones o caciques, poseían una constitución fuerte que les permitía soportar privaciones y grandes fatigas y les aseguraba superioridad sobre sus adversarios. Cualquiera fuese la grandeza de carácter y la astucia que dijeran poseer, esas proezas que hacían las deli-

cias de los lectores eran, sobre todo, actos físicos, sucesos épicos en los cuales la astucia acompañada de la fuerza corporal solía ser lo decisivo en la victoria final.

Por cierto, el detective es un perfecto deportista, según afirma Lerbs con justicia: "Se mueve sobre el tejado con la misma agilidad que sobre tierra firme; es un excelente jinete, nadador y piloto de autos; escala como un gato y dispara su arma como un cazador furtivo del Tirol".[1] Estas habilidades, sin embargo, no son representaciones aquí de una corporalidad inquebrantada que sabe imponerse en el mundo, sino el recurso que usa la *ratio* para corroborar sus conocimientos. Porque aun resultando útiles, no son en verdad estos conocimientos lo que ayuda al detective a llegar al éxito, ni tampoco pueden precipitar el punto de giro de la acción. Ésta consiste más bien en operaciones lógicas necesarias que sirven para descubrir al culpable; las evoluciones deportivas cumplen solamente con la función estética de poner a prueba este proceso teórico de manera práctica y manifiesta. Se desarrollan cuando la acción intelectual ya se ha completado; no reclaman un significado propio, se producen simplemente en beneficio del progreso del intelecto, cuya efectividad apoyan en la realidad física sin alterar por sí mismas la marcha de los sucesos. Es el afán, en cambio, lo que predomina, hasta llegar a hacer que el accionar del detective se vea lo menos posible para que el sujeto trascendental se manifieste sin opacidad alguna. No hay actividad física del héroe; es la meditación, que por último se realiza sin esfuerzo físico alguno, lo que ocupa el lugar central.

La incondicionalidad de la *ratio* requiere que se elimine la participación de las fuerzas condicionadas; donde se encarna estéticamente, penetra en lo que carece de cuerpo

1. Karl Lerbs, ibíd. [N. de la T.]

y forma, porque para la *ratio* lo formado es resultado de la conformación categorial. Si se adecuara a la dependencia, debería permanecer en la forma, de la cual no puede sustraerse el ser intermedio del hombre. Pero la *ratio* deforma este elemento sobreformado, que sólo puede ser cuestionado y recibido en la relación con él (i.e., el ser intermedio) y en un enlace indisoluble con la forma, y se despliega en acciones para las cuales lo corporal resulta una envoltura y la envoltura un mal.

A la *ratio* –que se sabe, al final, principio creador del mundo– nada puede serle predeterminado; la novela policial se ocupa, por lo tanto, de que el proceso intelectual comience en la nada. Hace su partida típica desde el "ello" de los hechos ilegales, un hallazgo objetivado que ya desde el principio está creado de manera tal que no genere dificultades para la resolución intelectual del enigma propuesto. Cualesquiera sean los hechos –un asesinato, un robo, una desaparición– siempre se trata de un acontecimiento puntual, que se arranca del contexto humano integral, incomprensible para la *ratio*. Si se produce el vínculo, el suceso es incorporado a la persona de cuya protección se trata. En la novela policial el hecho se encuentra aislado de la persona, para hacerlo un elemento constitutivo de la inmanencia atomizada. El acontecimiento no es la expresión de un ser conformado de una u otra manera, que lo libera y representa; no es un signo de lo auténtico, a lo que ese acontecimiento debería aludir, sino que se agota en sí mismo sin apuntar a otra cosa. Como un conglomerado de fragmentos de hechos, se presenta ante el intelecto con la exigencia de que éste realice las conexiones que aguardan explicación. Estas conexiones pueden deducirse de manera puramente racional según su intención; las unidades cuya relación se cuestiona aquí son sólo reducciones de los hechos reales, hallazgos residuales alejados de la relación, que representan átomos en el medio estético y en la ten-

sión prescinden del ser existencial que haría imposible su entretejido espacio-temporal pleno.

Pero si la vida dotada de forma se ha retirado de ellos, entonces la *ratio* podría apoderarse de los rudimentos y forjar nexos entre los contenidos objetivados que no pueden ser cuestionados respecto de su sentido. La distorsión de los hallazgos se completa mediante la limitación de los hechos iniciales a un mínimo de hechos dados. Es típico de la novela policial que la *ratio* encuentre un material tan insuficiente que no parece ofrecer prácticamente ningún punto débil para el proceso que ella debe recorrer. En torno a las pocas cosas que le son dadas se extiende primero una oscuridad impenetrable o se abre una perspectiva seductora que sin duda conduce al error y que sólo puede cautivar la credulidad de la policía de investigación criminal.

Al comenzar el proceso racional faltan casi todos los datos que podrían proporcionarle una dirección determinada, mientras que los indicios son presentados de manera tan confusa que el material mismo no parece ofrecer ni la menor posibilidad de que se pueda ordenar su inconexión. Esta restricción de la base desde la cual puede partir la *ratio*, se corresponde con la pretensión, inherente a toda filosofía idealista, respecto de la inmanencia del comienzo a partir de la nada. El objeto pierde la forma cuando el sujeto trascendental surgido en el cielo de la incondicionalidad adopta la configuración; la participación objetiva que ingresa a la totalidad del conocimiento amenaza –como señaló Lask– con desaparecer. Por lo tanto, el proceso que construye la totalidad no debe contar con lo dado en la teoría, cualquiera sea la medida en que lo haga en la práctica.

En la novela policial, este no-estar-dado de lo dado se convierte en un principio estilístico. Si bien es verdad que no sólo busca minimizar el número de hechos que le sirven

al intelecto como puntos de apoyo; la reducción de hallazgos incluso progresa, de buena gana, más allá de la nada hasta el lado negativo, al agrupar los hechos de manera tal que parezca imposible insertarlos en el contexto. Los datos que se brindan al comienzo son extraños y contradictorios, pero esto no es más que un legítimo ardid estético para liberar el proceso de conocimiento de la prisión del material y demostrar la autosuficiencia del comienzo trascendental.

> El asesino es un hombre joven; supera un poco la altura mediana. Esa noche estaba muy bien vestido, llevaba un sombrero de copa y un paraguas. Fumaba un cigarro con boquilla [...]
>
> –Nunca oído –exclamó atónito Gévrol [el juez de instrucción].[2]
>
> –Puede ser –respondió Tabaret– pero también cierto. Tal vez, Señor Gévrol, no sea usted tan meticuloso como yo en sus investigaciones. Pero observe con atención estos fragmentos húmedos de yeso; son moldes de los tacos de los zapatos del asesino. Las impresiones claras están cerca de la fosa donde se encontró la llave. En esta hoja de papel he dibujado la impresión de todo el pie. No pude sacar un vaciado en molde porque encontré la huella fugitiva en la arena del jardín. Pero se puede reconocer claramente el taco alto y el empeine alto, la suela delgada y pequeña: el calzado de un hombre elegante. Encontré la huella dos veces en la calle y en el jardín, donde nadie más había pisa-

2. Si bien Kracauer califica a Gévrol de juez de instrucción (*der Untersuchungsrichter*), en realidad el personaje de Gaboriau es un inspector. [N. del E.]

do, cinco veces más. Dicho sea de paso, esto demuestra que el asesino no golpeó a la puerta sino a la persiana de la ventana donde vio luz. No muy lejos de la entrada al jardín saltó sobre un lecho de flores. Esto se deduce de que, en las huellas, las puntas de los pies se ven algo más hundidas. Saltó fácilmente los dos metros. Por lo tanto, es muy flexible, en otras palabras, todavía es joven… Quizás se pregunte usted cómo sé que llevaba un paraguas. Encontré la marca de la punta de un paraguas hundida hasta la arandela que sujeta la tela. Aquí está la impresión. Y en las cenizas del hogar encontré la colilla de un cigarro. Pero fíjese ahora si la punta del cigarro ha sido mordida en lo más mínimo. O si está húmeda de saliva. Sólo puede, entonces, haber sido fumado con boquilla.

Estas líneas de *Das Alibi*, de Gaboriau, donde vemos trabajando al ya mencionado Tabaret,[3] permiten explicar el típico desarrollo del proceso decisivo. Éste refleja, en el ámbito de lo estético, la espontaneidad de la *ratio*, que en base a los principios inherentes en el sujeto del conocimiento, introduce el pulverizado material de la intuición en un contexto legal. Y, sin embargo, el ejemplo (elegido al azar) demuestra en primer lugar que predomina el esfuerzo por volver a transformar el material en la variedad de la intuición. Si bien está prohibido el regreso al caos de la percepción sensorial, lo dado se presenta en todo caso como algo deforme, hasta los límites estéticos permitidos, que sólo el intelecto, por su facultad formadora, convierte en objeto.

3. Véase pág. 39 [N. de la T.]

Al despojar a la materia de su forma propia, la novela policial la condena a la pasividad, y la sustrae de la intervención de la *ratio*. Las impresiones de las botas y el paraguas de las cuales Tabaret saca sus conclusiones son el producto de una búsqueda esforzada; la colilla del cigarro que completa su hipótesis está totalmente oculta de miradas curiosas entre las cenizas del hogar. Al huir del contexto, la materia se degrada a ser un simple material, que no tiene un orden en sí mismo y que necesita más bien ser elaborada por el intelecto para obtener así su forma. El objeto sufre una destrucción radical para que el sujeto trascendental se ponga a prueba como legislador. También se le asignan en la estilización estética las categorías con las cuales construye el objeto. Esos rasgos psicológicos individuales marcados, a partir de los cuales las figuras se construyen como en un juego de bloques, ya han sido presentados como una suerte de ontología negativa.[4] Y, de hecho, se trata de los últimos remanentes de lo existente caídos desde la tensión. La estructura estética los tolera como hechos objetivos que no pueden seguir eliminándose. Pero así como pueden concebirse ontológicamente como cualidades de objetos, pueden también entenderse como representantes de categorías inherentes al sujeto que le permiten crear la relación de inmanencia. Obtienen este doble significado como determinaciones ontológicas y categoriales por su ubicación –que la sustrae a la pregunta– que permite que en ellos se rompa la serie de las condiciones y los convierte así, a su vez, en condiciones de la experiencia. Allí se comportan como juicios sintéticos *a priori* que también pueden interpretarse en dos sentidos: por una parte como generalizaciones extremas de la realidad experimentada; por otra, como el paradigma de los

4. Véase pág. 20 [N. de la T.]

conocimientos que constituyen la experiencia del sujeto trascendental.

Todas esas determinaciones, que Kant llamó juicios sintéticos *a priori* –tanto los de la intuición como los del entendimiento–, son también remanentes ontológicos, no como si fueran cualidades puras del objeto, pero tampoco se adhieren exclusivamente al sujeto, sino que son válidas como determinaciones del ente experimentado en el estado de tensión, como determinaciones, en consecuencia, sujetas al condicionamiento. Como se las encuentra en la relación que integra el yo al ente de manera indisoluble, es imposible decir si –y hasta qué punto– pertenecen al sujeto o al objeto. Su grado de generalidad las asigna, ciertamente, a un sujeto universal que parece salido de la particularidad y les imprime sin excepciones el carácter de conocimientos válidos. Este carácter, que las distingue por último y de manera gradual de la comprensión intuitiva referida a la persona, es elevado ahora al grado de carácter fundamental; las pone en correspondencia con las construcciones ideales axiomáticas basadas únicamente en el sujeto, que pueden desarrollarse de manera arbitraria. Un proceder que corta el cordón umbilical entre el yo y el mundo, y así como vacía hasta el objeto dado en la relación hasta llevarlo a la multiplicidad, concibe al sujeto –reducido a un punto lógico de referencia– como creador del objeto. Por más que el yo esté autorizado, en virtud de las fuerzas que le son inherentes, a llevar el mundo consigo y a darle forma en todas las esferas –a partir de Descartes la filosofía tiene, en términos generales, el mérito de haber puesto de relieve la participación del yo–, está ciertamente prohibida la utilización de las categorías universales por la *ratio*, que destruye el objeto cuando se arroga el derecho de producir el fenómeno. Hay sólo un breve paso desde el reconocimiento del hecho de que la criatura puede experimentar el objeto en la relación con

ella hasta la transferencia de las categorías al sujeto que se erige incondicionado; pero aun este paso conduce fuera de la unión del yo y el mundo. Porque no es lo mismo que el yo utilice la posibilidad de formar que se la ha otorgado para configurar lo formado al mismo tiempo que se conforma a sí mismo, que el hecho de que precisamente como creador se sepa creado y, por lo tanto, no olvide la tensión que no le permite objetivar lo absoluto, o que el yo rebaje hasta sí esa posibilidad y ponga en duda que el objeto haya surgido de la misma fuente de la cual él mismo proviene.

En el primer caso, cesa el límite impuesto a la teoría del conocimiento; queda sin definir qué aportan el objeto y el sujeto al conocimiento, porque la asignación precisa de estos aportes eleva al sujeto por sobre sí mismo. En el otro caso, se completa la fijación de la identidad: las categorías se presentan como patrimonio del sujeto trascendental y se logra así una determinación que lleva a cabo –desde el punto de vista del conocimiento– precisamente lo que no puede conocerse en la relación con lo incondicionado. La superación de la *ratio* tiene como consecuencia, sin embargo, que el sujeto trascendental se apodere de esas especificaciones ónticas, que no sólo son válidas para el yo, y las traslade a una posición de incondicionalidad que las transforma de determinación del ser en principios de producción del ser, en efluvios de la *ratio* que no está sometida junto con el mundo a lo que la condiciona, sino que sostiene que produce el mundo desde la nada en la cual se hunde.

Cuando Tabartet, a partir de la impresión de un taco y un empeine altos y una suela delgada y pequeña, saca sin más la conclusión de que se trata del calzado de un hombre elegante, cuando de la flexibilidad para saltar del individuo que hay que investigar deduce sin ceremonias que se está ante un hombre joven, va clasificando los hechos y presentando la relación causal entre ellos de manera que lo que va

estableciendo se transfiere al lado del sujeto y ahora es válido como juicio sintético *a priori*, que crea el enlace en lo múltiple. No los lee desde lo dado que ya está preformado; los presupone. Para él el mundo ya no es un todo articulado en sí mismo, sino que el todo se construye alineando la masa de átomos de los hechos según las determinaciones categoriales de que dispone el sujeto. Mientras que allí donde se produce el enlace se une espíritu con espíritu, alma con alma, lo configurado con lo configurado, lo decisivo aquí es la formación de lo no configurado, que no puede alcanzar forma alguna.

La *ratio* personificada por el detective, en virtud de las categorías que posee, produce el enlace entre las partes de lo múltiple; se puede llegar a la unidad de la relación de inmanencia por la idea. Lo estético debe anticipar el resultado del *progressus ad indefinitum* y con su perfeccionamiento hace surgir la relación conforme a la ley, porque debe encarnar la totalidad. Pero como al mismo tiempo deja a la vista las deformaciones que sufre la realidad en las regiones inferiores, el autor fiel al estilo suele enredar a su figura detectivesca en una serie interminable de aventuras, para demostrar así que el proceso no tiene fin. Las ideas regulativas, que son "conceptos conductores para dirigir la actividad del entendimiento" y sirven –según Kant– para "ascender en la serie de las condiciones hasta lo incondicionado",[5] aparecen en la novela policial como los principios heurísticos que el detective establece como fundamento del procedimiento de instrucción. Si la *ratio* también estuviese prisionera de algún modo en la realidad, no podría pensar la totalidad más que como orientada a las ideas de Dios, liber-

5. Kracauer escribe: "*Leitbegriffe für die Richtung der Verstandestätigkeit*", parafraseando el título alemán de la *Regulae directionem ingenii*, de René Descartes. [N. del E.]

tad e inmortalidad, en las cuales las determinaciones del ser que constituyen esa realidad vuelven a encontrarse en superposición.

Sin embargo, ya por completo dueña de sí, tal como se revela en la novela policial, la totalidad se le presenta sólo como la relación de inmanencia en sí misma, a la cual no le pertenece sentido alguno; la idea aparece y desaparece en la visión anticipada de esta relación, sin referir la actividad racional a una dimensión el sentido. Apenas ha tomado nota del hallazgo inicial, Holmes se sume en una reflexión creadora de la cual surge la idea que apoya la unidad en la multiplicidad y antes de que el buen Watson siquiera presienta la relación, el maestro ya actúa a partir de la conciencia de la totalidad y, basándose en esa idea de unidad, organiza las partes silenciosamente en una serie.

La idea señala la dirección que debe tomar el proceso a partir de un comienzo insignificante; el recurso que reaparece una y otra vez para llevarlo a cabo es el disfraz. El detective lleva una máscara que lo convierte en otro con el fin de probar su teoría y mostrar la relación en toda su plenitud. La esfera en que se produce el enlace no conoce el disfraz como posibilidad ni como recurso. No lo conoce como posibilidad porque el ser humano total está en relación con lo superior, relación que sólo *él* puede mantener y cuya exclusividad no tolera la identificación con cualquier otra existencia; si toma vida desde la fuerza de la interioridad, no debe confundirse al individuo porque nadie puede presentarse en su lugar. Tampoco lo conoce como recurso, porque no hay un objetivo dado al que pueda resultarle útil. El cambio está condicionado por el recogimiento y es un mediador: ¿Cómo podría intervenir sino abriéndole al que cambia el camino a su verdadero ser?

Este saber transformador puede ingresar al sí-mismo, tensionarlo y llevarlo consigo; pero transformar a un ente en otro está prohibido por la impenetrabilidad del ente.

Intercambiar a una persona por otra sería arrancarla de la relación que define su lugar y objetivarla convirtiéndola en un espectro del tiempo carente de realidad. Pero mientras se tienda a la existencia, el sí-mismo no es una figura que pueda transplantarse e imitarse arbitrariamente, sino una entidad, que sólo se da a conocer en la conexión y sigue existiendo aun cuando se modifique. Tal conexión sólo podría ser desplazada del lugar que ocupa si desapareciera la interioridad que la dirige por sobre el tiempo y le otorga con ello existencia a su manifestación temporal; pero se afirma incluso mediante esta interioridad que hace único e irrepetible el suceso temporal y que desenmascara la salida del tiempo hacia el otro sí-mismo como una apariencia, una ilusión de los que se han desprendido de sí-mismos, tan perdidos para lo supratemporal como para el tiempo. Pero así como el ente que perdura se burla del disfraz que lo despoja de su lugar; también exige en su lugar la revelación, la contemplación que lo eleva. En la conexión aparece la persona en su carácter de sí-mismo, aquí y ahora tiene su lugar; lo interior está abierto y el fenómeno es irreversible, dondequiera que sea. El intercambio de seres no podría causar la conexión; más bien la conexión motiva la imposibilidad del intercambio, pero éste niega al ser que la libera de sus ropajes.

Para aclarar lo oscuro, lo claro se cubre. Cristo se rebaja –en la concepción de Kierkegaard– para ser amado por su sí-mismo. Harún al Raschid recorre las calles de Bagdad sin darse a conocer, para enterarse de lo que nunca podría averiguar abiertamente. Este carácter incógnito del soberano refiere al carácter oculto de la trascendencia, a su carácter no objetivo, por el cual sólo es perceptible en la conexión. Si entonces resplandece la luz, brilla también abiertamente lo divino y los seres son definidos según se hayan relacionado con lo divino. Lo incógnito, sin embargo, no es un disfraz que el propio ser pueda quitarse, sino una envoltura para engañar a los otros.

El más allá o su representación estética no es anunciado a los otros en lo que aparece, son ellos quienes deben empeñarse hacia él, sin verlo. Por ende, el sentido del incógnito es precisamente revelar la interioridad, exigirle al ente que esté en la realidad; no es un objetivo de conocimiento lo que los vincula sino un sentido de salvación. En las esferas de la realidad nunca se produce un intercambio de almas, como lo demuestran los casos en los cuales admite este cambio. Se suele adjudicar a los dioses o a Satán la capacidad de simular una forma humana a voluntad y, ya sea que la metamorfosis se produzca por designios diabólicos o que el bien se realice como la aparición de la Virgen o en los ropajes del caballero Zendelwald,[6] siempre se la explica como un milagro, que no podría suceder por caminos naturales. Solamente en la mitología y los cuentos de hadas, a los que la realidad no impone ningún límite, se ha conservado el motivo abismal del cambio de forma. Es absolutamente comprensible, además, que la fantasía popular perciba desde siempre el fenómeno del doble como algo siniestro. El ámbito de lo existente excluye la posibilidad de confusión de los seres porque está constituido por el carácter esencial del ser.

Si la *ratio* se emancipa, se ignora la esencia que madura en la relación y las figuras sin tensión se componen de rasgos individuales fijos. No tienen exterior, que sería la apariencia ambigua de su interior, sino que son el exterior en el cual el interior desaparece unívocamente. Son composiciones de elementos fosilizados que prosperan hasta una seguridad incuestionable; pueden ser copiadas íntegramente; es sobre todo en ellas que la determinación de lugar pierde el sentido que tiene en el ser humano total. Si bajo el dominio de la *ratio* aparece la pregunta sobre la relación de inmanencia en el lugar de la conexión, la apertura del sí mismo, al servicio del cambio, debe corresponderse con el

6. Personaje de *Siete leyendas*, de Gottfried Keller. [N. del E.]

disfraz del detective, pensado para la ejecución del proceso racional. No ayuda a que se abran los seres, propicia más bien el conocimiento de los lazos existentes entre los miembros parciales de la totalidad buscada; no choca contra la resistencia de algún ente que se sustrae a su engaño, más bien logra por ese medio la apariencia de configuraciones que, como sucesos atomizados, ya no son entes.

Los estertores de Sherlock Holmes en el papel del moribundo parecen tan auténticos que hasta el fiel Watson teme por su vida; los recursos de la cosmética moderna le permiten incluso a Arsène Lupin, elegante contraparte del gran detective inglés, hacer resurgir cualquier figura, joven o anciano, con meticulosa precisión. Si en la realidad, un ente no es semejante al otro, aquí uno es todos.

Este encantamiento, que en el mundo desencantado de la novela policial ya no es un milagro, le permite al detective poner a prueba en la realidad la idea de totalidad que lleva en sí. En la medida en que no se limite a enmascararse, para ir levantando los restos que encuentre por azar en su camino, sino que encare la metamorfosis con la intención de encontrar ese miembro faltante que necesita para confirmar su teoría, se convierte, en virtud del disfraz, en un experimentador que controla un experimento establecido arbitrariamente. El experimento pertenece a la misma esfera que el disfraz; como éste, presupone la separación de objeto y sujeto y sólo es posible a condición de que la *ratio* autónoma acepte la formación categorial de la multiplicidad informe. Para demostrar la incondicionalidad del detective respecto de la materia, la construcción estética le encomienda –al completar el proceso que debe controlar– la realización de experimentos que desliguen sus investigaciones de la sujeción a los hallazgos y que le otorguen a la idea un significado constitutivo para el contexto legal.

No podría, sin embargo, realizar ningún experimento que lo llevase a una conclusión sobre la verdad de su teoría,

si su libertad de disponer sobre lo dado estuviera sujeta a alguna limitación. La capacidad de disfrazarse es la expresión estética de que el detective no choca en ningún otro lugar contra las barreras del ente. Donde aparece, el estar juntos del yo y el mundo se ha convertido en mero dominio del sujeto trascendental sobre lo múltiple; confirma así la posibilidad del experimento, que está condicionada por el ingreso de elementos de lo dado en el contexto indicado por el sujeto.

Al transformarse en figuras diversas, el detective ratifica de manera sensorial que no se encuentra en la esfera en la cual existen los entes configurados en sí mismos y, por ende, irrepetibles, sino que rige en un entorno cuyas figuras siempre son objetos que se pueden reproducir. Ciertamente, el experimento no exige que la máscara lo oculte permanente y completamente; pero la falta de resistencia a su transformación permite que el experimento se realice en su alcance total. Porque es sólo cuando puede observar –como testigo y sin ser observado– el curso de los acontecimientos que él mismo ha concertado, que las influencias que pueden estorbar el juego deseado de los objetos son derrotadas de manera tan radical como exija la idea del experimento.

Para que el proceso se complete, el azar debe acudir en auxilio del experimento. En la novela policial, el azar no es un concepto psicológico, que sólo resultaría decisivo para definir el tipo de procedimiento de instrucción y que perdería su importancia comparado con el contexto total, sino la deformación de una determinación válida para la realidad. Entra en el juego, por lo tanto, para hacer posible el experimento, para facilitarlo y completarlo. Si no rige el accionar del detective –acción surgida de la idea–, ocupa entonces el lugar del sentido, que no es reclamado por el evento. Desde la perspectiva estética, el azar son los acontecimientos como tales, las huellas que dejan tras de sí y sus combinaciones. El hecho de que estén organizados

deliberadamente de una u otra manera para que ingresen en la relación racional inteligente no tiene en cuenta en absoluto la razonabilidad que debería serles propia si hubiera que liberarlos del azar. Las partes del proceso se alinean en estrecha sucesión según la intención, pero así como su combinación metódica depende del favor del azar –el mismo "azar" con la que se encuentra el inventor–, el azar impera en todos los ámbitos de esta esfera donde no se espera, de hecho, encontrar significado. El azar, por lo tanto, no es introducido de manera azarosa; más bien ocupa un lugar en el área sujeta a la *ratio*, que él no logra llenar.

Si en el caso de la totalidad que busca el detective se tratara de un todo ubicado en la categoría del tiempo mensurable según el tipo de relaciones científicas que no se extienden en ninguna dimensión del sentido, no deberíamos hablar de azar. Porque si lo múltiple sólo es incorporado en la medida en que está sujeto a la ley causal, queda excluido desde el principio, ya que la formación del suceso se agota en una clasificación causal. Los hallazgos racionales de la novela policial, que deben conectarse racionalmente, no son ahora acontecimientos que podrían diluirse en hechos del tiempo mensurable, sino acciones y contenidos que se refieren a algo y se resisten, por ende, a una alineación puramente causal. Las figuras y sus movimientos están en una relación de sentido que hace imposible su reconstrucción a partir de encadenamientos causales carentes de sentido; son unidades individuales de significado cuya secuencia no puede derivarse de factores generales carentes de significado.

Si la construcción estética intenta, sin embargo, presentarlos como miembros del proceso racional en el cual su significado permanece incuestionado, puede tratar de alcanzar su meta mediante el empleo de esas especificaciones ontológicas negativas, que, como juicios sintéticos *a*

priori, pierden su significado. Sin embargo, por más que lo referido se separe de los hechos, su caída en la racionalidad del proceso es pura apariencia. Como las figuras son distorsiones del ser humano total referido al sentido, éste debe encontrar su correlato en el sentido mismo que eleva la realidad en las regiones inferiores. El ser humano total experimenta la realidad sensorial –la propia y la del mundo– en el estado de tensión que le prohíbe una determinación de su transcurrir. La totalidad no es, para él, un objeto, él está orientado más bien hacia el condicionamiento de esa totalidad; la paradoja del existir consiste precisamente en que –como la decisión del hombre está en la pregunta– cada respuesta exige otra, sin que la respuesta a esa pregunta resulte de los enunciados antinómicos. El suceder de la realidad no puede, por lo tanto, captarse a partir de un concepto cuyo carácter conclusivo omita su confinamiento existencial en la relación de sentido.

Suponiendo que el transcurso de los sucesos significativos se produjera desde la libertad, entonces este transcurso se habría liberado del condicionamiento y habría superado la tensión; desplazando su origen a la necesidad, en cambio, se habría desprendido de la tensión de manera no menos condicionada. El primer informe ofrece –expresado esquemáticamente– el espíritu puro, que no es; el segundo, la pura materia, que no sólo es; ambos además se ofrecen a sí mismos. Si bien es posible, de hecho, trabajar ahora superando en un caso la condicionalidad, renunciando en otro al significado, con casos fronterizos de un curso que define libremente su meta y de un suceso sometido a la ley de la causalidad, la realidad auténtica a la que pertenece la naturaleza intermedia del hombre no es accesible para una determinación que, en la tensión, reduzca la realidad en su ser en cualquiera de los dos sentidos. Así como no es posible concebir la relación de acontecimientos únicos en su esencia a partir del nexo causal necesario de elementos del tiempo mensurable vaciados de

sentido, también esta tensión escapa a la interpretación que hace desaparecer su dependencia en su significado. El fundamento de su desarrollo no es obvio para la conciencia autónoma, porque –a diferencia de lo que sucede en la relación con lo último– el ser humano total no encuentra la realidad, que se constituye solamente en la tensión. Pero si la realidad no es una relación de significados puros ni una relación de necesidades causales, sino que el fundamento de su desarrollo se funde con lo no condicionado, que puede compartir la pregunta del ser orientado, el fundamento debe llevar el nombre de la providencia, que designa la conducción, o –en las etapas de penetración– el nombre del destino, que nombra la ocasión. Con ambas palabras, en todo caso, se rechaza la transformación de lo incondicionado, que condiciona el camino del suceso, en un principio objetivado; ambas conciben –y aquí se trata sólo de eso– el poder que rige el contexto de la realidad como un imperar indisoluble en las posiciones de identidad, que sólo es perceptible en la relación.

Se habla de providencia cuando la criatura se sabe protegida por la persona divina; de destino, cuando el hombre que espera paciente en la oscuridad se somete a un sentido oculto. Pero no importa cómo se presente, es algo inescrutable en sentido goetheano; algo con lo que hay que relacionarse en la existencia para percibirlo en su lugar. Mientras que el fundamento de la realidad se conciba de esta manera, es captado en la realidad y el azar vacío no puede imperar siempre y cuando el imperar no recaiga sobre el hombre. Tal azar no tiene espacio hasta que se lo brinda el pensamiento basado en el reclamo de autonomía; puede también –conservando aún como idea esa conducción del suceso en la tensión– remitir el contexto de inmanencia a las dimensiones del sentido.

La respuesta de Kant a la pregunta acerca del fundamento de la realidad, que incluye toda respuesta existencial en la pregunta sobre la existencia, es la necesidad causal del mundo fenoménico y la libertad de lo inteligible; una res-

puesta que, si bien reconoce ese fundamento también como fundamento de la totalidad del suceso con sentido (es decir, realizado por libertad), no lo considera una determinación que afecte al ser humano total y que se realice, según el caso, en la tensión, sino que lo reencuentra en un principio universal que comienza solamente en el sujeto y no puede abarcar la realidad, porque abarca la *ratio*. Es la profundidad de la solución kantiana lo que –separando cuidadosamente los *a priori* de la experiencia ontológica– une la razón pura a la razón práctica, a la necesidad, la libertad y así intenta copiar el modo existencial dado a partir del fundamento de la realidad. La fiel traducción del fundamento en libertad y necesidad es también, sin embargo, su deformación, porque el fundamento del suceso que se da en la tensión es, quizás por estar orientado hacia él, un entrelazado de libertad y necesidad, y sólo se puede descomponer plenamente en el par de conceptos antinómicos bajo la condición de que se elimine la tensión que lo hace visible. Esta descomposición es una posición de identidad emprendida por la *ratio* autónoma mediante la cual precisamente lo no definible a partir del hombre pasa de la trascendencia a la inmanencia y es claramente asignado a ella. Como ahora la realidad sólo se constituye por la relación del hombre con lo incondicionado, las revelaciones del fundamento que descartan el existir no pueden designar la realidad.

Por lo tanto, si se quiere designar la realidad, dichas revelaciones deben darle su lugar al azar. En Kant, el fundamento trascendente, que sólo puede ser accesible en la relación con el azar, no sólo es nivelado a la altura de la libertad de lo inteligible y de la necesidad de lo fenoménico; tanto libertad como necesidad son también pensadas puramente como determinaciones del sujeto. El azar, por lo tanto, que se introduce subrepticiamente porque los principios dejan que la realidad se escape sin ser notada,

está del lado del objeto. En cuanto a la relación causal, el hecho de que algo sea dado es, según Kant, una contingencia; también es azarosa para él la totalidad del sentido, en tanto los principios heterónomos y materiales intenten formularle la ley.

Dice Kant en la *Crítica de la razón práctica*:

> En qué haya de poner cada cual su felicidad, es cosa que depende del sentimiento particular de placer y dolor de cada uno, e incluso en uno y el mismo sujeto, de la diferencia de necesidades según los cambios de ese sentimiento; y una *ley subjetivamente necesaria* (como ley natural) es, por lo tanto, *objetivamente* un principio práctico muy *contingente* que, en distintos sujetos, puede y debe ser muy distinto y, por consiguiente, no puede nunca proporcionar una ley.

Unas líneas después se encuentra esta proposición formativa:

> Pero aun suponiendo que los seres finitos racionales pensasen todos del mismo modo sobre lo que hubiesen de aceptar como objetos de sus sentimientos de deleite o de dolor, y también incluso sobre los medios de que tienen que hacer uso para alcanzar los primeros y evitar los segundos, no podría, sin embargo, el *principio del amor a sí mismo* de ningún modo ser dado por ellos como *una ley práctica*, pues esa unanimidad sería ella misma sólo casual.[7]

7. Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*, libro 1, cap. 1, teorema 3, obs. 2, Madrid, Suárez, 1913, págs. 43-44. [N. de la T.]

Si Kant permite la existencia de la contingencia condicionada por la posición autónoma del principio de totalidad, Hegel parece hacerla desaparecer cuando somete la realidad a la que él apunta a la presión del proceso dialéctico, que llega a su conclusión. El contexto con sentido del suceso real se desarrolla en Hegel con estricta necesidad; a cada acontecimiento le es señalado su lugar por la evolución lógico-material reconocida a partir de su meta. En consecuencia, Hegel estaría en lo cierto respecto de su proposición de la racionalidad de todo lo real –surgida de la coincidencia establecida de lo lógico con lo fáctico– si su racionalidad afectase la realidad. Oculta o ignora el deber kantiano que apela a la libertad como principio de totalidad de significado sobre el que se basa la relación; desplaza al fundamento sólo la necesidad surgida de esa posición de identidad del movimiento dialéctico con el suceso considerado real y burla con astucia la influencia de este movimiento cuando el suceso no es legítimo. A éste se le escapa precisamente la realidad, cuya experiencia se basa en la relación existencial con su fundamento. Para liberarla de la contingencia, pasa por alto el condicionamiento en el cual surge y construye su necesidad a partir del fin al cual debe orientarse. Por ende, sólo denomina real al ente que coincide con la idea, mientras que considera contingencia a la realidad del error, del mal "y de lo que pertenece a este lado". "Lo contingente es existencia que no tiene mayor valor que el de algo posible, que no puede ser tan bueno como es" (*Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*", 1. Teil: Die Logik, Einleitung; § 6 [Enciclopedia de las ciencias filosóficas. Esbozo. Parte I: Lógica Introducción, sección 6]). Con esto, sin embargo, no anula la contingencia, pero no acierta a la realidad, como señala correctamente Kierkegaard en su polémica con Hegel, ignorada por la filosofía académica. "Un *sistema* del ser" –dice en los *Philosophis-*

chen Brocken [Fragmentos filosóficos]–[8] "no puede ser dado. ¿Es que entonces no existe? En absoluto [...] El ser es en sí mismo un sistema para *Dios*, pero no puede serlo para un espíritu existente. Sistema y cerrazón se corresponden, pero el ser es precisamente lo opuesto [...] El ser es *lo que deja espacios*, lo que mantiene separado; lo sistemático, la cerrazón, lo que une". La interioridad kierkegaardiana es entendida por Kant con mucha mayor precisión que en el sistema hegeliano. Kant debe pensar su relación con el fundamento como revelación del fundamento sólo en función del reclamo de la razón, pero transforma con maravillosa precisión la indisolubilidad de la relación con el fundamento en la antinomia conceptual que la manifiesta. Si para él también la contingencia de lo dado es real y no sólo posible, una incorporación de la contingencia a la realidad le hará más justicia a ésta que el destierro hegeliano de la contingencia al ámbito de lo posible. Si la *ratio* se pierde en la carencia de sentido, sólo se mantiene como necesidad para la relación de inmanencia que no se refiere al significado. Como, además, ni la libertad inteligible de Kant se rompe en el mundo fenoménico de conexiones causales ni la totalidad del significado puede ser determinada por el proceso dialéctico, la realidad auténtica es entregada a la pura contingencia y ya no ingresa a la relación construida por la *ratio*. Al despojar de sentido la acción decisiva y subordinar el suceso a la contingencia, la novela detectivesca pone en evidencia en su punto de partida la completa desrealización.

En la novela policial, el proceso racional es un fin en sí mismo. Este carácter no suele confirmarse expresamente. Como explica el teórico Karl Lerbs mencionado anterior-

8. *Werke*, t. 6, Diederichs, Jena, 1910, pág. 203. [N. de la T.]

mente:[9] "Para el gran detective, seguro de su poder, el mundo sólo puede convertirse en fuente de aventuras; la caza del delincuente, en un fin en sí mismo y un deporte que tensa los nervios". Es lapidario Sherlock Holmes cuando dice: "No juego más que por el placer de jugar" ("The Adventure of the Dying Detective").[10]

La tarea de la conexión es en la realidad relacionar a los hombres con lo superior. Se corresponde en las regiones inferiores con la tarea de la *ratio* caída cuya conexión no tiene sentido. Si en el caso de las trascendencias de la construcción estética, el detective mismo no se refiere al secreto perceptible en la tensión, que sólo se sustrae al encuentro inmediato en el medio de las categorías no adecuadas, se refiere más bien a lo superior que él deforma. Por lo tanto, en lugar de ser lo conectado y ético, es la mera indiferencia; el quién y qué, que representa como portador de intención, se hunde en el cómo insustancial del método. Hay muy buenas razones para que tanto August Dupin como Sherlock Holmes, antes de abocarse a la elaboración de sus respectivos casos, emprendan ejercicios mentales entretenidos, que sirven para presentar el método.

"¿Pero por qué turco?" –le pregunta Holmes a Watson, que entra a la habitación. Watson no entiende; cree que la pregunta se refiere a los zapatos que lleva puestos. Le responde que los compró Latiner en la calle Oxford; por lo tanto, son ingleses. Holmes sonríe con una expresión de "paciencia benevolente". Sonríe cansado y desarrolla para su torpe acompañante la larga cadena de reflexiones que llevan inevitablemente a la conclusión de que esa mañana

9. Véase pág. 34. [N. de la T.]

10. Trad. esp.: Arthur Conan Doyle, "El detective moribundo", en *El último saludo de Sherlock Holmes*, Madrid, Anaya, 2004. [N. de la T.]

Watson ha viajado en un coche de alquiler, después de tomar un baño turco. Como de costumbre, Watson encuentra luego que todo es muy plausible y ahora comienza la verdadera historia.

Son típicos los preludios como éste, que debilitan el significado objetivo del esclarecimiento del caso. Demuestran estéticamente que el detective no ha sido puesto allí para que descubra un delito, sino que el delito se produce para crear el contexto de lo múltiple. La *ratio* que personifica es separada del fundamento del ser y no puede, en consecuencia, orientarse a un ser; elimina deliberadamente todo significado y se agota en el método de producción de un contexto de algo que no es, en un modo de relacionarse con algo que no se relaciona con nada.

Un ejemplo de la preeminencia del método es *Der Amateurdetektiv*, película de la serie de Stuart Webbs que se vio en Alemania después de la guerra.[11] Webbs expone la tesis de que un delincuente de habilidades supremas, un detective genial, por así decir, podría escapar fácilmente de todos sus perseguidores. Algunos miembros del club no están de acuerdo. Les apuesta entonces que, con una breve ventaja, se ocultará a sus ojos por veinticuatro horas y no podrán encontrarlo aunque le arrojen toda la jauría. Se va, nadie lo ve y gana la apuesta con todo su encanto. Este "caso" no sólo deja muy en claro el triunfo del cómo por sobre el qué; confirma también que dentro de la

11. También conocida como *El detective diletante*, esta serie de cortos alcanzó una enorme popularidad en Alemania a lo largo de la primera posguerra. Se produjeron alrededor de una docena de episodios, siendo el primero *Stuart Webbs: Der Spuk im Haus des Professors* (1914), y el último *Das Grüne Monokel* (1929), dirigido por Rudolf Meinert y basada en una novela de Guido Kreutzer. El papel de Webbs siempre fue interpretado por Ernst Reicher, salvo en el último episodio, en que fue reemplazado por el inglés Ralph Clancy. [N. del E.]

novela policial el humor tiene una tarea asignada: la tarea de poner de manifiesto la prepotencia del proceso que debe llevar a cabo la *ratio*, su independencia de todo sentido estético.

A medida que la novela policial fue evolucionando hasta convertirse en un arquetipo, el detective fue ocupando un papel cada vez mayor. Despoja al delincuente de su realidad, destroza el carácter siniestro de la situación y le otorga al suceso las características de un juego acordado previamente en beneficio de la *ratio*. La función que adopta aquí debe derivarse de su significado como determinación de la existencia. Mientras que la ironía existencial es una forma en la cual el se comunica al ente condicionado la conciencia de su limitación, el humor existencial es una forma en que el ente condicionado se afirma, a pesar de la conciencia de su limitación.

El humor está basado en la comprensión de los límites de lo condicionado frente a lo incondicionado, en el conflicto entre lo finito y lo infinito; resulta, por ende, poco importante estéticamente el sentido que se le atribuya a lo incondicionado. El humor no reconoce este conflicto constitutivo de la realidad como algo trágico –si bien puede encerrar el conocimiento de su tragedia–, ni deduce de él la certeza de que la liberación está preparada; se vuelve, más bien, desde el conocimiento del conflicto al ente finito, imperfecto e inadecuado, y lo acepta en toda su limitación, porque es único y además procede de lo incondicionado. Si la ironía desenmascara y elimina toda seguridad del ente que se comporta como si no fuera condicionado, el humor le da al ente la seguridad que le corresponde en su limitación; aquella se sabe en presencia de lo incondicionado, al cual nadie más dirige la mirada; éste se vuelve hacia lo finito, porque sabe que a sus espaldas está la infinitud. Tanto la ironía como el humor son conscientes de la barrera que limita al ente; ambos, sin

embargo, adoptan conductas diferentes frente a esta barrera: la ironía encuentra su sonrisa sólo cuando le revela a la ciega ridiculez el abismo que separa el aquí del allá. El humor, en cambio, conoce la risa, porque la ridiculez es para él la confirmación del ente de este lado de la frontera. Kierkegaard, ciertamente, no opina así. Le asigna a la ironía un rango inferior al del humor.

Según Kierkegaard, la ironía tiene que proporcionarle conciencia ética a la inmediatez de lo ético, mientras que el humor es la última determinación de inmanencia previa a la esfera religiosa y también abarca lo ético. Es una gradación que se deduce de la sujeción de su fenomenología a la categoría decisiva de lo absurdo de la fe, esa categoría que no establece el salto a lo incondicionado como lo último, sino la fe en la aparición en el tiempo de lo incondicionado. Si se tiene el coraje de dar el salto de fe, la ironía debe retroceder, pero con este salto se diluye la conciencia de los límites. Aunque pueda actuar como especificación ética en sentido kierkegaardiano, que hace titubear a lo ético en su inmediatez sin tener que referirse paradójicamente a la fe, no llega a la esfera religiosa como el humor que, según Kierkegaard, capitula al invalidar el dolor de la existencia dándole forma de broma. Sin embargo, si la realidad es esbozada solamente mediante el concepto de la tensión, que aún no incluye la paradoja de la fe cristiana, aparecen, en lugar de las diferenciaciones materiales kierkegaardianas, esas determinaciones formales de límites que caracterizan la ironía y el humor como modos de comportamiento existenciales y que renuncian a una fijación de su lugar dentro de la esfera de la existencia; fijación que sólo sería posible en la relación positiva con lo incondicionado.

Ha quedado claro que la ironía de la novela policial ya no puede ser la actitud existencial que surge de la última inseguridad de lo que se transmite irónicamente; en lugar

de cuestionar el reclamo de lo condicionado a la incondicionalidad, la ironía se convierte en una duplicación de la policía en el detective. El humor también debe falsear su sentido si la *ratio* se aparta del sentido. Como trata de destruir al ente mediante su emancipación, le prohíbe la entrada al significado existencial, que plantea como tarea precisamente la afirmación del ente –en y a pesar de su condicionamiento– a partir del saber sobre la incondicionalidad en la cual se basa. En la novela policial, lo incondicionado es la *ratio* misma y, si el humor asciende en la realidad de la tensión hasta lo superior del cual procede el ente, está aquí al servicio del principio que conforma todo ente según su función. En las regiones inferiores se niega la realidad de lo dado a partir de lo cual la *ratio* crea el objeto, en lugar de ratificar la realidad –que es un ente a pesar de su limitación– como concebida. Mediante esta superación estética de la plenitud de sentido de lo objetivo, el énfasis se orienta en mayor medida hacia el proceso racional, que –libre ahora del obstáculo del contenido de sentido de lo dado– parece desenvolverse totalmente desde sí mismo. Prueba de que no se somete a una meta ajena –cualquiera sea su naturaleza– es por último su desenlace, que en la novela policial decepciona permanentemente.

El misterio que pone a un Sherlock Holmes en movimiento se revela *last and least* como un hecho cualquiera que en sí mismo no significa nada. Es muy poco frecuente que se saque alguna conclusión moral; se da a veces como algo incidental. Si bien se dan todas las explicaciones necesarias para la comprensión del contexto, las consecuencias del delito para el delincuente se tratan como nimiedades; no es más que justo y equitativo que sus destinos íntimos se separen. Es muy habitual, en cambio, que ni siquiera se sepa si lo ha alcanzado el brazo de la justicia. Este final, que se hunde en la indiferencia, es la deformación, efecto de la

cuido del efecto moral y de todas las consecuencias que quizás tiene la caída en la dimensión del sentido. El proceso pierde toda fuerza al final y esto es, de hecho, lo requerido; si lo atrajera la realización, no podría realizarse como proceso; si le fuera dada una meta, no encontraría la meta en su transcurso, que por lo general no tiene meta alguna.

El sentimiento al cual responde la acción decisiva de la novela policial es, sin dudas, el estado de tensión. Dicha tensión es generada por la lucha entre el jugador y su adversario, la tensión es la incertidumbre de no saber cómo se va a revelar el misterio. Una novela policial ejemplar exige una lectura ininterrumpida, conteniendo la respiración hasta el momento en que el ovillo acabe por desenmarañarse del todo. La esencia del contenido propio de la tensión surge de la enajenación de la configuración anímica del hombre en tensión hacia el Absoluto. Éste, orientado hacia la esfera superior, vive la relación con toda su alma y –de acuerdo con su relación con el misterio– puede recorrer todas las etapas de la desesperación, el entusiasmo, el deleite.

El sentido de estas configuraciones anímicas está determinado desde arriba; su aparición no está sometida a las leyes de la inmanencia, sino que está ligada a la situación del ser humano total, que a su vez resulta de la clase de conexión. Lo decisivo, en todo caso, es el hecho que se trata del alma por completo en tensión, y no sólo del sentimiento de tensión anímica en sí mismo lo que viene a constituir el correlato del hecho de la relación. Si a consecuencia de la limitación humana, los significados se condensan como determinaciones ontológicas, quedan también determinadas de manera correspondiente las "facultades anímicas" y ciertos contenidos anímicos son claramente asignados a ciertos estados psíquicos. En la medida en que la *ratio* se emancipa, el alma se

separa de lo intencionado y, o bien se adapta a la fundación de las caricaturas de eso intencionado o se disgrega en la mala infinitud de las puras relaciones de inmanencia.

Mientras en Kant la *ratio* puede mostrar cierto sentimiento de respeto a la esfera superior, formalizada como imperativo categórico, sentimiento que la mantenía aquí como la única configuración anímica que se ha sustraído a la limitación heterónoma, el creciente extrañamiento de sentido del principio racional despoja también a sus formaciones parciales de la fuerza sugestiva y se entrega a los juegos perdidos. Por lo tanto, la novela policial, en que la *ratio* tiene como objetivo establecer la conexión superior, opera de manera lógica cuando mide la calidad estética de su trama por su grado de tensión. El alma que se tensa hacia lo alto, plena, se convierte, en la novela policial, en la forma vacía del alma, que se realiza en la simple tensión unidimensional. La tensión en la que vive el ser humano total, que en la relación superior se vuelve accesible al ente real, cede ahora para dar lugar a aquella tensión (*Gespanntheit*) del individuo sin tensión (*Ungespannt*), que está referida únicamente al transcurso del movimiento racional.

Si lo que define aquella tensión es que se extiende de manera paradojal sobre la inmanencia, ésta –negando la paradoja– apunta totalmente a la creación de la relación de inmanencia. La conexión requiere el alma en su totalidad; la *ratio* caída en la nada sólo puede exigir –en lugar del alma en tensión– la tensión sin alma, su forma despojada de configuración, su dirección que carece de la sustancia de lo dirigido. Esta tensión –clasificada como acción racional– no es un sentimiento con sentido que surja de la tensión existencial, sino el reflejo del transcurso inmanente-temporal de los acontecimientos en la figura sin alma. Más precisamente: la forma del alma

–que corresponde al proceso de creación– en la que desaparecen sus contenidos.

La posición que en la novela policial le está asignada al método con el cual el detective conduce el proceso racional hace de este último un símil estético del sistema filosófico basado en la autonomía de la *ratio*, reproduciéndola exactamente como se manifiesta a sí misma. Mientras que la policía representa sobre el plano estético el mismo sistema, según este se manifiesta desde la realidad. El detective personifica la *ratio* en el mundo que ella caracteriza, los elementos de este mundo le están subordinados tan absolutamente que no encuentra resistencia alguna cuando debe establecer su secuencia. El mundo en que opera es su mundo: por él tiene cierto valor, es el material dúctil con que operan las categorías que le son naturales. Despojado de nombre propio, se enfrenta a la *ratio* aislada que ha llegado plenamente a sí misma y puede entrelazar fácilmente el comienzo con el fin, porque entre ellos ya no hay nada. La resolución de cada caso es, de hecho, la manifestación estética del sistema ideal tan cerrado, que en él se completa el *progressus ad infinitud*. Sólo que el símil –en virtud de la insignificancia en que se hunde la *ratio*– no cumple, de hecho, con la necesidad de todos esos sistemas filosóficos que apuntan a las dimensiones del sentido, sino que construye, como analogía del sistema ideal, únicamente la relación de inmanencia, alejada del sentido.

El accionar del detective refleja el sistema que desaparece totalmente porque no tiene que elaborar nada y lo obtiene todo porque lo ha perdido todo. A diferencia de este sistema, pensado concienzudamente hasta el absurdo, el encarnado por la policía se desenvuelve en el mundo que no es el adecuado para él; si bien no se trata del mundo real, es, sin embargo, el mundo vaciado de la *ratio*; el negativo de aquel que, por ende, limita al sistema policial tanto como la realidad. Las analogías del aparato policial con el

sistema[12] ratifican que el menosprecio del instrumento oficial llevado a cabo en beneficio del detective fuerza a dicho instrumento a ponerse en la misma situación que le cabe al sistema explícito respecto de la realidad.

La fosilización de las indicaciones sobre la legalidad recibidas en la relación se corresponde con la disolución de esas indicaciones en un principio universal cuyo planteo –cualquiera sea su forma– constituye una precondición para la eliminación de la paradoja del existir. Además, las acciones policiales arbitrarias que avanzan directamente hacia el vacío a partir de las disposiciones legales se comportan respecto de la realidad de la misma manera que las construcciones del sistema referidas a la realidad. Carece de importancia para la representación estética de esta insuficiencia del sistema si ésta es producto de una comparación con la realidad o con su contrafigura. En la novela detectivesca, lo dado, que la policía de investigación criminal no puede descifrar, es lo múltiple adaptado a la *ratio*. La astucia oficial fracasa solamente porque está más condicionada que la del detective.

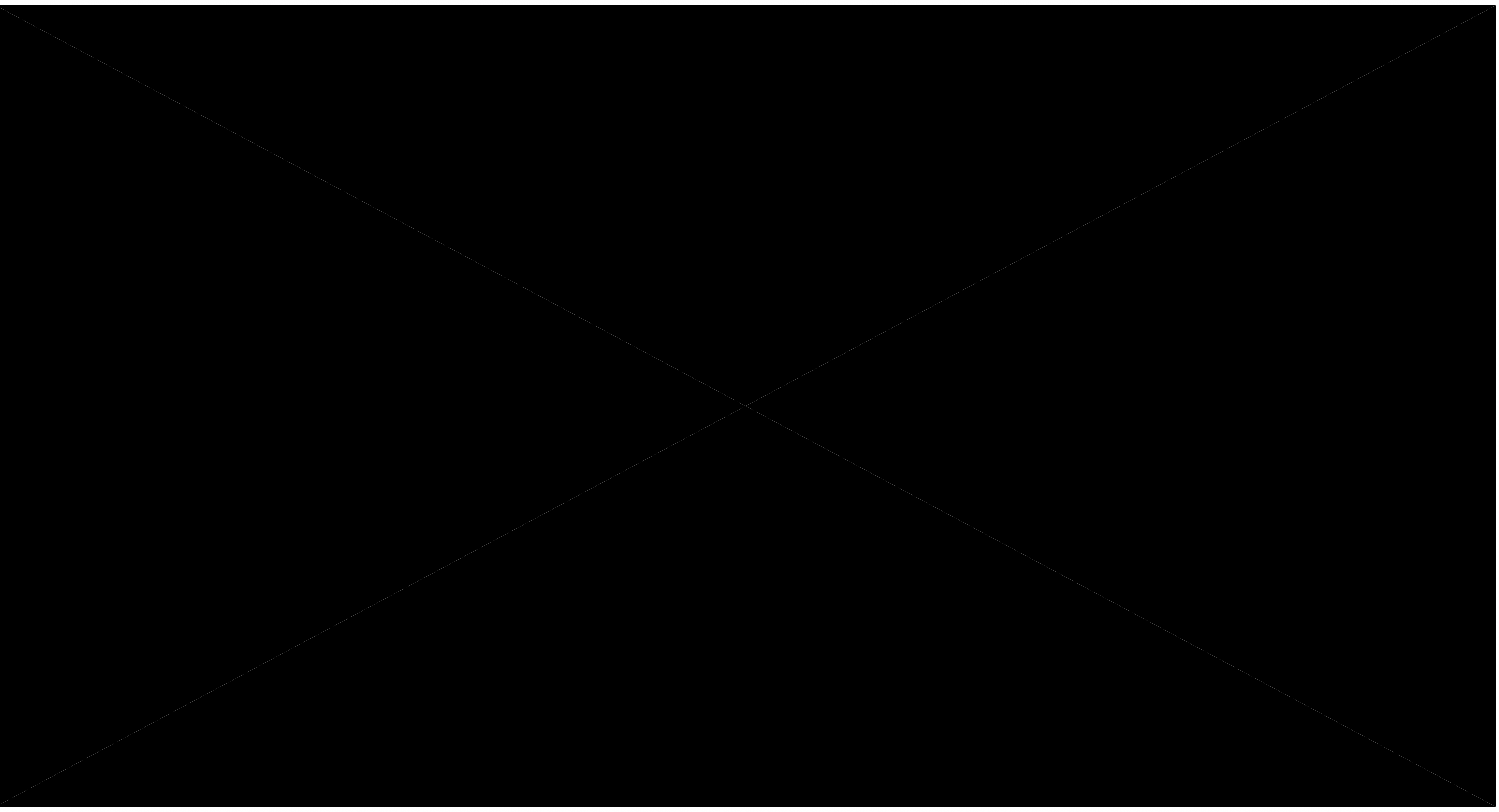
Desde el momento que en la novela la policía, que representa la legalidad, es más concreta que el detective en la novela, en la medida en que éste expresa (en su punto de partida) el ser-en-sí-mismo de la *ratio*, su relación con la irrealidad coincide plenamente con la relación del sistema con la realidad. Ambos –tanto la policía como el sistema– intentan medir el mundo y fracasan en la misma medida; sólo que en el primer caso el mundo real desaparece porque su totalidad es cuestionada. En el otro, la totalidad se sustrae al mundo irreal. La diversidad de lo perfecto –aquí la realidad, allí el ámbito del detective, como imágenes especulares– no modifica en nada el

12. Véanse págs. 42 y ss. [N. de la T.]

hecho de que se diferencien en un solo sentido de lo imperfecto. El intelecto limitado por lo legal rebota contra la nada sin fundamento de la *ratio* como el principio formal del sistema choca contra la respuesta de lo incondicionado cuestionada en la relación.

En conclusión, el inspirado método del proceso racional adoptado por el detective tiene su contraparte en las acciones policiales, así como el conocimiento inherente al hombre total, fundado sobre decisiones y aceptaciones, se contrapone a las construcciones del sistema.

[redacted]



Final

La novela policial concluye con la victoria indiscutida de la *ratio*. Es un fin sin tragedia, amalgamado no obstante con ese sentimentalismo que es la esencia que constituye estéticamente lo kitsch. No hay novela policial en que el detective no ilumine por último lo oscuro e interprete los hechos banales sin dejar cabos sueltos; muy pocas que no reúnan finalmente a alguna parejita. Estas resoluciones son tan magníficas que deforman el final mesiánico en el medio estético sin incorporar la realidad, en la cual puede mostrarse el final. El hombre orientado hacia lo alto, tiene necesidad del "aquí" de aquella redención que todavía no se da en el mundo, y experimenta lo suprarreal sólo al final de la realidad. No está por sí mismo en el final; está inserto en la tensión hacia él, vive en los reinos intermedios, pero este mismo reino no es su vida.

La realidad es conflicto, desgarramiento, estar abierto a lo que abre, tener y no tener simultáneos. La reconciliación podría inclinarse como un presentimiento si existiera algo separado que hubiera que reconciliar, de lo contrario resulta insignificante. La reconciliación sólo es visible cuando

no se ve su interior; sólo es realidad cuando permanece más allá de la realidad. Antes de su comienzo está la existencia, el inicio de la vida que cae en lo incondicionado y se desgarra de lo condicionado; la tragedia del existente está antes de la reconciliación, la tragedia fundamental de lo humano que no debe hacer realidad lo perfecto porque únicamente es realidad en la relación con él. La experiencia de esta tragedia es el signo de la realidad; se requiere una decisión, lo otorgado es la redención. Se le desea la liberación al que fracasa; fracasa el que inquebrantable la desea. Porque sólo quien ingresa por la fuerza a la realidad puede ser atrapado por lo suprarreal. Si tomara por anticipado el otro lado, se perdería en lo incondicionado, en lugar de ganarse y volver a perderse en la relación; pasaría por alto la existencia y destruiría los presupuestos de lo ambicionado que, establecido como meta, se diluye como una Fata Morgana.

El final, por lo tanto, sólo puede estar allí donde está la tragedia. Esta experiencia está en el ámbito de lo humano, mientras que lo mesiánico no cae en la realidad humana. Ciertamente, se evaporaría si la realidad se evaporara por su causa. En el cuento de hadas, lo mesiánico irrumpe como realización, pero allí es cuento de hadas.[1] La novela policial coincide con la filosofía conclusiva de la inmanencia en que incluye el final sin la realidad. Como elimina la tensión, elimina la paradoja existencial; como la *ratio* manifiesta en ella su poder, el triunfo final que ratifica la *ratio* está definido de antemano. En lugar de ser el resultado del hacer o no hacer, las acciones se llevan a cabo de manera

1. [Tachado en el manuscrito.] Si es válido para el arte ser de alguna manera redención por ser espejo de la perfección, su intención no lo transforma aún en un cuento de hadas propiamente dicho. El tema del arte es más bien la realidad, que él vincula en el área de lo estético, y sólo alejada de ella el reflejo en tanto lo real se dirija hacia la redención. [Nota del Autor.]

tal que el triunfo es obligatorio. En vez de permanecer en la pregunta, se da como una certeza que supera toda pregunta; en lugar de estar destinado a quienes no lo viven por adelantado, es otorgado al detective, para quien el triunfo ya está presente de este lado.

Con la fuerza de las posiciones de identidad adoptadas, el pensamiento autónomo se arroga en la filosofía el derecho de disponer del final sin ingresar a la realidad. El idealismo trascendental –desdibujado por los seguidores de Kant– reconoce (en el medio estético) la categoría de lo trágico, lo clasifica como parte del proceso que lleva a un final seguro. Para el idealismo trascendental, la tragedia se convierte en una mera apariencia porque sólo es real cuando la decisión incierta significa lo único, lo último, que no implica un final diferente por sí mismo. El idealismo, en cambio, que sale de la relación, piensa más allá de lo que no es previsible en ella y, por más que crea tener en cuenta el riesgo personal, le arrebata el acontecimiento relacional a la existencia para incorporarlo como estación del camino hacia el final.

Sin embargo, al definir el camino, el idealismo entorpece su recorrido; la realidad se desvanece cuando su meta es la certeza. Todo pensamiento que cree tener la conclusión en sí mismo se comporta como el idealismo en sentido estricto; incluso el irracionalismo que, si bien enfrenta la vida inaprensible a las posiciones de la razón autónoma, intenta en gran medida abarcar esta vida. Ya sea que se pronuncien las palabras idealistas "Ten el sol en el corazón",[2] que a pesar de las nubes amenazantes llega el final con "Kling Klang Gloria"[3] o que el pesimismo de Schopenhauer y

2. *Hab Sonne im Herzen*, poesía de Cäsar Otto Hugo Flaischlen (1864-1920). [N. del E.]

3. Canción infantil, incluida en el cuento *La doncella Maleen* de los hermanos Grimm. [N. del E.]

Hartmann no profetice lo contrario, sino que lo establezca sistemáticamente; ya sea que el comienzo de la sociedad sin clases se deforme hasta convertirse en una necesidad inmanente, o que el progreso se declare permanencia, o que el movimiento de la vida misma prepare una última satisfacción; constantemente se entrega el aquí y ahora y se define un final que sólo tendría realidad como definición.

La objetivación de lo último con su incursión desconectada arranca el final de las condiciones humanas que rigen su llegada; se manifiesta, cuando existe, como final de la realidad incompleta a la que puede referirse. Indefinidas y titubeantes son las manifestaciones sobre la llegada del final; no se presentan ni como caprichos subjetivos ni como conocimientos fijados objetivamente, son más bien un anuncio, un llamado y como tales sólo pueden expresarse desde el particular comienzo de la existencia.

Lo mesiánico está anclado en la conexión humana; el pensamiento conclusivo, por lo tanto, sólo puede generalizar sobre fragmentos parciales del final contenido en la relación. Expone turbiamente su invisibilidad para autoproclamarse final; declara que el camino hacia lo último es lo último, o arranca al orden del reino de la relación en la cual se encuentra verdaderamente y lo acepta, simple y despreocupadamente, como dado. Este anticiparse, esta enorme presión, es la característica del pensamiento idealista, que comienza en el final; por ende, está continuamente en el principio y puede avanzar a través de la realidad aparente hacia el final.

Lo kitsch refleja en los ámbitos estéticos la deformación que experimenta lo mesiánico con ese apropiamiento cuando lo kitsch actúa de manera conciliadora sin que haya habido una realidad previa. Tienen un significado existencial mucho menor esas filosofías que el sistema, ignorando la interioridad, lleva a esa conclusión de cuyo comienzo distendido surgen; cuando al final se establece la armonía, que

no sorprende a los entendidos, comienza a sonar el mismo armonio que se escucha en el cine en ocasiones solemnes (junto a la tumba de la madre, para Navidad). Estos filosofemas sólo se diferencian de lo kitsch en que quieren referir lo auténtico sin realizarlo, mientras que lo kitsch halla una realización con la cual lo auténtico es meramente referido. La posición del final, que no está basada en el comienzo, ni en el idealismo especulativo ni en la refracción estética de la novela detectivesca, es sentimental, porque reclama la reconciliación de los sentimientos pertinentes, sin otorgarle ese derecho a la realidad. El sentimentalismo es el sentir caído de la relación que se agita inútilmente; que por falta de alimento se satisface a sí mismo y hace rugir el aleluya del final superreal en las religiones de la irrealidad. Surge fundamentalmente de la manifestación de lo superreal en lo subreal; es –según su significado decisivo– el sentimiento cuya intención es la redención, sentimiento del que carece lo intencionado; un eco del alma desplegada donde no se ha escuchado llamado alguno.

La realidad no obtiene el sentir hasta que –después y más allá de lo trágico– aparece un resplandor de reconciliación, que lo ilumina con su brillo. Tal respuesta de un corazón puesto a prueba puede parecer sentimental; el corazón acaricia gustoso el sueño del final y los escritores lo demoran, lo describen con plenitud de imágenes; una mezcla de lágrimas y sonrisas totalmente entretejida con el sentido. Este sentimentalismo, que Goethe conocía tan bien como Dostoievski y ciertamente como Cervantes, no es un sentir sin contenido, sino un fluir del alma que comienza a agitarse en el reflejo del acontecimiento de poder inconmensurable. Aquí también está sólo el sentimiento, porque no está dado el acontecimiento al que está dirigido. Pero para el repudiado, que se ha realizado en la realidad, se refleja el hogar; el alma que se ha marchado lo desborda; ahora juega, triste y bienaventurado, con la llegada.

No es éste el jugar de quienes han incorporado lo humano; el sentimentalismo en la novela policial es un cortejar anticipado de la meta. La *ratio*, que siempre saca todo a la luz, consuela al sentir perdido: al establecerse la incuestionable relación de inmanencia se mostrará simultáneamente el final. El final –que en verdad no lo es, ya que sólo pone fin a la irrealidad– evoca el sentimiento, que es irreal, y finalmente se introducen soluciones, que no lo son, para obligar al cielo, que no existe, a bajar a la tierra. Así lo kitsch delata al pensamiento despojado de realidad, que reviste la apariencia de las esferas supremas.

Terminado el 15 de febrero de 1925.